ALEXANDRU IVASIUC

PRO DOMO

RADICALITATE ŞI VALOARE

EDITURA EMINESCU

ALEXANDRU IVASIUC

RADICALITATE ŞI VALOARE

Coperta de
Anton Perussi

ALEXANDRU IVASIUC

PRO DOMO

RADICALITATE ȘI VALOARE



BUCUREȘTI — 1972

EDITURA EMINESCU

Aceste eseuri au apărut între 1969 şi 1970 în *Contemporanul* (rubrica Pro domo) şi în *România Literară*.

A. I.

CUVÎNT ÎNAINTE

Public această culegere de articole aproape fără nici o regie, pentru că reprezintă, pentru mine însumi chiar, descoperirea unor constante de gîndire nu într-o operație sistematică și deductivă, ci din privirea oricărui obiect. Despre orice aş fi vorbit, constat acum, introduceam într-un fel sau altul două trei idei care mi-au părut şi îmi par încă esenţiale. Acestea ar fi: Importanța demersului radical ca un prim pas important în creaţia operei de artă ca un univers congruent, apoi existenţa tensiunii contradicţiei ca un alt determinant al valorii. În sfîrşit, ca o idee mai generală şi de „tactică şi strategie", necesitatea absolută a ancorării în real, în istoric, în tensiunile epocii, condiţia creaţiei nu numai a operei de valoare, dar şi a operei existente în conştiinţe, factor de transformare a lumii. Angajarea în secolul XX nu mai este un deziderat politic sau ideologic numai, ci şi unul estetic, valoric. Pentru că o mare operă exprimă o mare conştiinţă, iar conştiinţa este un raport, o relaţie cu lumea.

Dacă aceste idei s-au dezvoltat scriind eseurile din volumul de față, dacă cumva au precedat operația scrisului, surpriza și cîștigul pentru mine a fost să găsesc legătura dintre ele, relativitatea lor, atunci cînd, în mod deliberat am părăsit expunerea sistematică și deductivă pentru a mă apleca asupra fenomenului concret. Cartea și-a pierdut unitatea și și-a cîștigat flexibilitatea. Ea a devenit chiar „eseu", adică încercare și mai ales un jurnal de gîndire. Obiectul ei a devenit în mare măsură gîndirea însăși, și nu numai produsul ei finit, adică mai degrabă filosofarea, decît ideea.

Iar ceea ce am vrut să spun se poate rezuma astfel: A fi radical înseamnă a merge la rădăcină, iar la rădăcină întîlnești contradicția generatoare de viață.

ALEXANDRU IVASIUC

I
RADICALITATE ŞI VALOARE

DESPRE RADICALITATE

A căuta rădăcina lucrurilor, locul lor de creştere şi cauza ultimă şi a întreprinde operaţia de modificare a lumii pornind de la această rădăcină este, evident, o ambiţie supremă. Cine nu vrea să cunoască, fie el şi sceptic, misteriosul punct de origine, de unde creşte realitatea, cine nu promite că va smulge rădăcina răului şi va clădi temelia binelui ? A face, deci, elogiul acestei atitudini a spiritului este aproape inutil, cel mult ar fi de ajuns să identificăm care sînt caracteristicile unui punct de vedere radical, a numi cele mai radicale doctrine, a urmări cum se dezvoltă, a stabili, poate, rădăcina radicalităţii însăşi. Ne propunem chiar mai mult în această suită de eseuri, şi anume de a dovedi că radicalitatea nu este numai o năzuinţă perpetuă, dar şi o sursă a valorii, în toate domeniile, în filozofie, în ştiinţă, chiar în artă şi literatură, în activitatea istorică, că numai punctele de vedere radicale fac cu adevărat istoria, adică sînt garanţia dezvoltării adevărate, a creaţiei noului. Deşi trebuie să recunoaştem că nu ori-

cînd este posibil să fii radical, că există epoci de acumulare înceată, de evoluție insidioasă, de clădire pe o temelie dată, utile pentru a deschide calea unei noi puneri esențiale în discuție. Atitudinea radicală, deși învestită cu cea mai mare demnitate, este și ea condiționată istoric, are momente de înflorire și de eclipsă, conduce nevăzut uneori și alteori iese în evidență, este o chinuitoare necesitate existențială la punctele de răscruce ale istoriei, la marile turnante, și alteori este doar o dorință adormită. Augustin a fost radical, nu și Thomas de Aquino, Kant a fost mai radical decît Hegel (în ciuda măreţului edificiu filozofic, atotcuprinzător, al celui din urmă), Shakespeare, Tolstoi, Dostoievski au fost, în moduri diferite, obsedați de radicalitatea problematicii, a întrebărilor lor, dar nu și Racine sau Flaubert, Dickens sau chiar Balzac, așa cum radicali au fost Newton și Einstein, nu și alți însemnați oameni de știință, care au acumulat și ordonat faptele de observație ce permit radicalitatea însăși. Radicale sînt începuturile, oricînd, în duritatea atitudinii esențiale, noțiunea de început, de altfel, include ca o negație continuarea și creșterea, esența este relativă bogăției fenomenale, pădurii de existențe care fac realitatea reală, plină și cuprinzătoare. Radicalitatea perpetuă, imposibilă de altfel, ar însemna nihilism, trăirea la nivelul unui întuneric al rădăcinilor. Există un timp, lungi perioade chiar, al nuanțelor, al complexității și al edificiilor de mari proporții. Radicalitatea presupune negarea amănuntelor, neinteresul față de bogăția infinit nuanțată a realității, o întrerupere a observației răbdătoare în toate virtuțile ei, a liniștii contemplative și

a respectului față de lume. Ea este asociată cu revolta, cu decizia smulgerii, cu o atitudine de simplificare aparent forțată, este un demonism al monismului, al căutării, mai important decît tot ce se dezvoltă, dialectic, adesea negîndu-l. Purtătorii radicalității sînt marii neliniștiți, nemulțumiții, întorcînd spatele existenței, obsedați de demonul lor interior față de care nimic nu este destul de real și demn de respect. La nivelul individului creator și chiar al întregii colectivități cuprinse de aspirația totală a radicalității, această atitudine se asociază adeseori cu suferința, este o sursă de tragism, deși survine și o mare bucurie compensatorie, un aer triumfal născut dintr-o mare unificare a întregii personalități pe lama subțire a unei intense trăiri unice. Intensitatea compensează pierderea lărgimii plină de meandre, unificarea înlocuiește plăcuta pierdere a privirii în multiplicitatea formelor existente. Purtătorii de radicalitate își pierd împăcarea și liniștea ce însoțește contemplația ființei, ce se relevă mai mult în țesătura intricată a fenomenelor înlănțuite și pe deplin înflorite și dezvoltate, decît în a unui punct unic și esențial, a unei matrice unde realitatea este prea pură și densă și, deși atotnăscătoare, pare abstractă, săracă în detalii, ca o propoziție unică, ca o notă muzicală obsedantă. Citeam recent, într-un articol al lui Ion Barbu, o caracterizare a unui mare radical dintr-un domeniu închis publicului larg, a lui Evariste Galois, creatorul teoriei numerelor, cel ce a deschis calea „unor matematici cu adevărat superioare". El și-a fundamentat gîndirea profund originală încă în ultima clasă de liceu, a trăit puțin și a murit ucis, este contrariul spi-

ritului contemplativ şi retras. A participat la toate întîmplările epocii, s-a luptat pe baricade, a fost închis în repetate rînduri, a mînuit puşca şi pistolul, a fost un conspirator şi un exaltat. Dar, în pauzele acestor activităţi violente şi publice, gîndirea sa puternică şi obsedată de esenţialitate, în scurt timp şi fără laborioasă grijă, a deschis calea unei dezvoltări fundamental noi a matematicilor. Profesorii săi au început prin a-l caracteriza drept „bun, dar ciudat", şi apoi ciudăţenia îi făcea să uite de valoarea elevului lor, savanţii aşezaţi de la academie îi înapoiau memoriile ştiinţifice cu calificativul „ininteligibil", într-un domeniu atît de logic ca al matematicii, şi încă în însăşi originea ei logică. Gîndirea pură a radicalităţii pare să fie cea mai puţin demonstrativă. Cîtă putinţă de concentrare trebuie să aibă cineva, ca să pătrundă în zone atît de dense, în perioada scurtului răgaz dintre două activităţi violente, cîtă intensitate obsesivă trebuie să fi domnit în elaborarea scurtelor sale propoziţii! Portretul lui Evariste Galois mi-a amintit de un alt mare radical, Arthur Rimbaud, căruia îi sîntem toţi cei care scriem la fel de îndatoraţi, ca matematicienii lui Galois, chiar dacă neliniştile lui n-au fost atît de publice, mereu, însă a fost şi el un incendiator la Comunei din Paris, a avut o bucurie negatorie superioară şi a trăit în zona inovaţiei pure, a fost la fel de precoce şi la fel de neeconom cu propria sa viaţă. Vom reveni cu detalii, încercînd să surprindem caracterele psihologice ale radicalităţii, perpetua lor tinereţe.

Acum, trebuie să subliniem doar că interesul faţă de radicalitate este puternic pentru că trăim într-o epocă în

care această problemă este la ordinea zilei, stăm sub semnul unei doctrine profund radicale, marxismul, al unor fundamentale schimbări ale tuturor valorilor. Parafrazînd o expresie cunoscută a lui Valéry despre criza civilizațiilor, am putea spune că radicalitatea *c'est dans les journaux*. Este posibil chiar ca, prin consecvența sa radicală și esența sa dialectică, marxismul să postuleze construcția unui om radical prin structura sa și să vestească o istorie a mișcării fără obstacole, mișcare mereu prezentă în mințile noastre, căreia să i se taie, cel puțin teoretic, un drum veșnic deschis. Și, la sfîrșit, rămîne întrebarea dacă se poate fundamenta ceva definitiv pe mișcare și nu pe stare, așa cum s-a făcut de obicei. Atenția și interesul nostru se concentrează tocmai pe această radicalitate contemporană, pe care o trăim, și pe particularitățile ei.

DEFINIŢIA ŞI FUNDAMENTAREA RADICALITĂŢII

Apropiată de atitudinea revoluţionară, care însă cuprinde mai clar ţelurile şi actele eficiente, radicalitatea este mai ales o dispoziţie a spiritului, precede actul şi programul revoluţionar şi îl fundamentează psihologic. Radicalitatea, înainte de orice, este o despărţire, o posibilitate de detaşare faţă de valorile constituite, este un moment de singurătate şi căutare. Metafora lumii ca o plantă, izvorînd din rădăcinile ei, este una dintre cele mai vechi, însă radicalitatea nu înseamnă cunoaşterea şi contemplarea acestor rădăcini, ci, mai degrabă, smulgerea lor, este o atitudine critică, o situaţie de criză.

Într-un eseu cuprinzînd o serie de conferinţe ţinute la Universitatea din Madrid, prin 1933, dedicate memoriei lui Galileo, Ortega Y Gasset face o analiză a spiritului de criză, şi constată în diferite epoci ale istoriei, o revoltă împotriva complicaţiei excesive a culturii, care încetează să mai ilumineze raporturile directe ale omului cu lumea, devine o povară pentru privirea directă şi adecvată, este un imens edificiu narcisistic,

o lume mult prea umană, o suită greoaie de răspunsuri la nişte întrebări de mult pierdute. Radicalitatea ar fi deci, pornind de la această viziune foarte adevărată a marelui eseist spaniol, o reîntoarcere la întrebare, o revoltă împotriva inutilei complexităţi şi a complicării fără sfîrşit. Un om din perioada preradicală, sau necuprins de necesitatea întoarcerii la întrebarea directă, va răspunde mereu printr-o bibliografie de adevăruri care adeseori se contrazic, va construi un eşafodaj al indeciziei, se va pierde şi risipi prin citarea autorităţilor copleşitoare, va indica o bibliotecă şi nu o frază, va nuanţa la nesfîrşit. Intensitatea actului de cunoaştere scade ca tăria unui rîu risipit în meandre de cîmpie şi, scăzîndu-i intensitatea, îşi va pierde şi profunzimea. Nostalgia simplităţii, resimţită la anumite turnante ale istoriei, este o nostalgie pentru autenticitate şi profunzime, pentru trăirea actului de cunoaştere ca un răspuns la o întrebare vitală. Plictisul pe care îl resimţim în contact cu o anumită pedanterie academică, senzaţia de uscăciune şi de inutil derivă probabil dintr-o pierdere a legăturii cu rădăcinile. În asemenea momente, cultura devine o formă şi o manifestare a alienării, este un loc al pierderii, al unei ciudate amnezii a scopului. Valorile se lăbărţează şi se autonomizează, iar din relativa lor autonomie, desigur reală, se trece spre perfecta lor separaţie şi, pierzîndu-se legătura vitală, sînt cuprinse de un proces continuu de fărîmiţare, de atomizare fără sfîrşit. Gîndirea este excesiv analitică, arta este excesiv estetică şi nimic altceva, este numai o cale a plăcerii.

O asemenea epocă a existat la sfîrşitul Antichităţii şi în perioada dinaintea Renaşterii. Doctorii bisericii, savanţii Sorbonei se pierdeau într-o subtilitate ce prin exces devenea aproape stupidă. Teologia nu mai avea raport cu credinţa, ci era un exerciţiu în sine, o discuţie şi o dezbatere fără sfîrşit a amănuntului ; atunci a apărut scolastica, avînd sensul peiorativ ce îl păstrează pînă astăzi.

Împotriva acestei stări de lucruri, contrară scopurilor iniţiale, s-au înregistrat revoltele spiritelor ardente, toate cerînd o simplificare. Nicolaus Cusanus era un preradical, ca şi Erasm ; unul dintre radicalii acelei perioade a fost Luther, a cărui revoltă se îndrepta împotriva bisericii ca păstrătoarea unei tradiţii prea încărcate şi prea savante. De cele mai multe ori radicalitatea s-a manifestat printr-un strigăt de întoarcere înapoi, la o epocă de aur a adevărurilor fundamentale, simple, de început, la acele rădăcini cu care se pierduse contactul şi care nu mai alimentau cu sevă — ca să ne menţinem în cadrul metaforei cu planta. În revolta lui Luther exista o respingere a umanului în numele salvării omului pierdut printre hăţişurile construite de cultura sa, o nostalgie a contactului cu altceva decît cu propria sa construcţie. Este aceasta, se pare, o constantă a atitudinii radicale, un „antiumanism" (în sensul reducerii narcisismului), de dragul unui umanism mai profund, răspunzînd întrebării : care este locul omului în lume, care este adevărata sa fundamentare ?

În termeni marxişti, deci, radicalitatea este o revoltă împotriva alienării, adică împotriva produsului uman fetişizat, care îmbracă o formă opresivă şi ne apare

ca un nonsens. Astfel ajungem de fapt la rădăcinile radicalității însăși, care sînt istorice și sociale, înțelegînd-o drept o revoltă împotriva unei anumite culturi, adică împotriva unei anumite suprastructuri, menită să servească o societate inadecvată stadiului atins la un moment dat de umanitate, o bază ce s-a fărămițat și a devenit anacronică. Atunci se pune problema unui om „natural", sau a unui om „autentic", pierdut în lumea sa „neautentică", reapare iluzia rousseauistă a omului falsificat de societate, de întregul bagaj de inutilități, menit să-l dreseze pentru a accepta o soartă care nu este a lui, un destin străin și neadevărat. Iluzie necesară ca să distrugă o anumită societate și o anumită suprastructură, ce generalizează un adevăr limitat la o societate pentru a putea cîștiga o forță de șoc mai mare. De aici pînă la actul revoluționar nu este decît un pas, doctrinele radicale adunînd forțele necesare operației de înlăturare a ordinii stabilite. Revolta culturală se transformă în revoltă de fapt, atunci cînd forțele capabile să o realizeze sînt mature.

Această analiză sumară a motivației radicalității ne pune în contact cu o serie de alte întrebări, în primul rînd aceea privind caracterul continuu sau discontinuu al culturii. Nu putem să nu constatăm caracterul continuu al valorilor culturale, deși sînt întrerupte și adeseori capătă forță din aceste momente ale negării și rupturii de o anumită moștenire. Se știe că Marx, după ce și-a construit concepția sa despre bază și suprastructură, își punea întrebarea cum de noi, după atîta timp, mai sîntem legați de tragedia antică, produs cultural al unei cu totul alte societăți. Ne propunem, în cele ce

urmează, să schițăm o încercare de răspuns la această întrebare. Cuprinde cultura altceva decît un răspuns la întrebările concrete ale timpului său, are ea un conținut istoric și unul general-uman? Cum supraviețuiește ea revoltelor radicale care o dezvoltă și o îmbogățesc? Care este dialectica dezvoltării culturii? Întrebări deschise, ce ne vor preocupa în articolele viitoare.

CONTINUITATE ȘI DISCONTINUITATE

Problema continuității culturii și a formelor și mecanismelor prin care se realizează această continuitate nu este pentru noi, trăind acum și aici, doar o pasionantă discuție teoretică în care s-au exersat pene celebre din trecut, ci și o acută problemă practică, a modului cum este posibilă și cum se construiește o cultură nouă, adecvată unei societăți noi. De altfel, exercițiile pur teoretice fac parte din acele „răspunsuri la întrebări uitate", sau la nici o întrebare, care adeseori ne plictisesc și pe noi în lungi „cearșafuri" fără sens, găsibile în presă. Problema moștenirii culturale ne agită însă autentic, generația mea a trăit renașterea unor valori ale trecutului după o perioadă de eclipsă, și modul cum au fost revalorificate contribuie la înțelegerea lumii în care trăim. Ele au apărut, însă, în condiții cu totul deosebite, și interpretarea lor, corectă sau nu, luminează o parte din întrebările adevărate pe care ni le punem, chiar dacă dăm un răspuns îndepărtat, învăluit sau greșit.

Postulatul teoretic al unei discuţii despre continuitatea valorilor culturale, de pe poziţii marxiste, trebuie să includă ideea că o bază are o suprastructură proprie, care o reflectă, o potenţează, a absolutizează şi o apără. În consecinţă, fiecare epocă istorică şi fiecare formă de organizare socială are o cultură a sa, numai a sa, care este intim legată de structura societăţii şi face parte integrantă din ea. Înţeleasă în termeni moderni, această relaţie de unitate şi structuralitate nu mai este statică, ci dinamică, elastică. O premisă fundamentală rămîne şi, pentru a o menţine, teoria socială, ca şi ideologia, ca şi formele conştiinţei sociale trebuie să-şi păstreze o mare capacitate de răspundere la solicitările realităţii. Un critic marxist făcea analogia cu modelul „cutiei negre" şi cu „feedback"-ul din automatică şi în cazul acestei relaţii. Elementele de critică dintr-o cultură, faţă de propria sa bază, sînt adeseori o modalitate de a apăra şi de a menţine această bază, aducîndu-i corectivele necesare.

Cercetările structuraliste marxiste, ilustrate mai ales de către filozoful francez Louis Althusser şi şcoala sa, accentuează caracterul solidar al suprastructurii faţă de bază, unitatea unei societăţi, revalorificînd în plus teza lui Marx, după care, atunci cînd o societate nu îşi poate rezolva problemele în chip practic, ea le mută în teritoriul ideologiei, aşa cum slaba burghezie germană, incapabilă să-şi facă revoluţia, ca burghezia franceză, a realizat-o în filozofie.

În lumina acestei interesante şi preţioase teze, caracterul abstract al unor discuţii este un semn al slăbiciunii forţelor reale, însă presiunile realităţii apar conştiinţei

sub formă de întrebări, care nu pot rămîne fără nici un răspuns, chiar dacă este posibil să capete un caracter deviat, și atunci se mută în sfera ideologiei, sau în sfera artei și culturii, care devin astfel un spațiu de rezervă al realității concrete, capabil să-i amortizeze șocurile, să absoarbă neliniștile, să servească drept supapă de siguranță a tensiunilor. Dar această interpretare nu este suficientă, pentru că nu se poate reduce cultura la o simplă amortizare a șocurilor nerealizabile în practică. Filozofia clasică germană n-a reflectat doar incapacitățile burgheziei, ci a avut o influență enormă asupra dezvoltării ulterioare nu numai a culturii, dar și a societății, și a fost radicală prin premisele ei. Kant este un întemeietor al lumii moderne, cu nimic mai puțin important decît Voltaire sau Rousseau, direct politici. Însăși premisa fundamentală a filozofiei sale critice, fundarea întregului edificiu filozofic pe gnoseologie, este radicală și în profund acord cu modificările ce urmau să schimbe fața societății umane, chiar dacă se subliniau limitele cunoașterii.

Din perspectiva marxistă, deci, valorile culturii sînt istorice, ca origine și funcționalitate, epocile avînd o tendință de structurare și de închidere, formînd cicluri organizate după necesități interioare. Nou și revoluționar în marxism este explicația acestor structuri, accentul pus pe lupta de clasă ce se reflectă în cultură, concepția despre cultură ca o suprastructură, a cărei motivație nu se găsește nici în dorința de cunoaștere, nici în treptata dezvăluire a adevărului, ci în determinismul istoric concret. Însă ideea de cicluri închise nu este specifică marxismului, ci cutreieră aproape toate

tipurile de gîndire modernă, atingînd forme extreme la Nietzsche, care contesta în mod absolut capacitatea noastră de a înțelege alte culturi, alte forme de spiritualitate, chiar dacă sîntem în contact cu toate vestigiile lor.

Și totuși este evident că oricît ar fi valorile determinate istoric și oricît ar răspunde ele unor întrebări limitate în timp, prestigiul unor opere dăinuie mult după ce mediul lor istoric a încetat să existe. Cel puțin de la Antichitatea clasică greacă și pînă la noi se poate urmări nu numai o filiație culturală, dar și o prezență permanentă, nu numai prin prestigiu, ci, mai ales, printr-o participare directă a marilor opere la viața noastră spirituală, ca niște voci constante într-o orchestrație schimbătoare. Supraviețuirea marilor valori, durata, luată ca un criteriu chiar al valorii, se opun unei concepții ciclice, închise, strict istorice a culturii. Avem deci două feluri de evidențe, două serii de fapte și două ipoteze, fundate fiecare.

De fapt ni se dezvăluie, aici ca pretutindeni, o contradicție ce pare să guverneze mecanismele culturii. Această contradicție ar putea fi rezolvată prin cîteva răspunsuri parțiale. Mai întîi, faptul că o operă majoră este istoric determinată nu înseamnă că ea se reduce la determinările ei. Pentru că nimic nu se reduce la cauza sa, pe care o repetă într-o altă formă. De la această constatare, banală în fond, se poate deschide o amețitoare perspectivă ontologică, întrebîndu-ne despre spațiul plin dintre cauză și efect, și apariția noului care, determinat fiind, adaugă ceva determinărilor sale. Este un plus de existență, țîșnind din ma-

rile opere, un răspuns ce depăşeşte întrebarea, o bogăţie a concluziei necuprinsă în premise, care introduce ideea unei fascinante libertăţi creatoare în seria necesarului, şi care îmbogăţeşte necesitatea, pentru că de aici porneşte un şir lung de alte determinări. Libertatea adausului face să crească necesitatea în lume, este o întemeiere. Şi numai întemeierile rezistă, numai pe ele le pomenim, numai ele intră în patrimoniul cert al trăirii culturii, aşa cum cel mai mare şi neegalabil pentru noi este Eminescu, el reprezentînd în poezia română un adevărat început.

Aici ne apropiem din nou de tema centrală a acestor articole, radicalitatea, care ne poate aduce răspunsul şi la contradicţia dintre continuitate şi ruptură ca două realităţi ale dezvoltării culturii. Dăinuie tocmai ceea ce, organic determinat, îşi transcende cauza imediată, sau şirul de cauze şi condiţii, prin radicalitatea cu care se întreabă despre rădăcini şi fundaţie. Iar întrebarea, în cultură, nu este aceea care îşi aşteaptă răspuns şi soluţie imediată, sau în orice caz nu îşi include direct răspunsul. Este un tip special de întrebare, nepractică, capabilă să rămînă cu adevărat mult timp în suspensie. Mai mult decît o întrebare, este o neîmpăcare generatoare de o multiplicitate de soluţii mereu copleşite de întrebare.

Ar fi interesant de văzut care este structura logică a acestei întrebări. Deci nu forma desăvîrşită, echilibrul clasic, împlinirea şi definitivul sînt sursa valorii perene. Sau însăşi această formă nu poate să existe decît la focul unei mari tensiuni interioare, care, printr-un gest liber, adună laturile contradictorii într-o

așezare stabilă, deși fiecare este latură de antinomie și tinde să explodeze unitatea.

Sîntem din nou puși în prezența unei contradicții care explică și fundamentează prima contradicție. Observăm că durează nu ceea ce continuă, ci ceea ce rupe, ceea ce face să explodeze o structură, creînd o necesitate nouă, opera aflată liberă în această pauză dintre două necesități. Este o fulgurare spre o perspectivă de care ne vom ocupa, încercînd să o ilustrăm prin cîteva exemple. Putem acum conchide doar că marea continuitate este realizată prin regenerare, adică printr-o distrugere a adausului inert, a comentariului.

FORMAREA ȘI DISTRUGEREA COMENTARIULUI

Sentimentul de unitate a unei culturi nu îl dă numai rezonanța de structură dintre operele majore ale unei epoci, ci mai ales o modalitate comună de înțelegere, sentimentul critic al unei perioade, adică modul în care sînt citite. Poate că, în teoria lecturii, structuralismul a demonstrat cele mai subtile virtuți. Într-o pagină antologică din introducerea la *Lire le Capital*, Althusser demonstrează pe text cum Adam Smith, deși avea toate premisele teoriei plusvalorii, în chiar afirmațiile sale, nu le-a putut „citi", pentru că epoca sa avea alte priorități și îl obliga să stabilească alte relații. Un text are puncte luminate și puncte oarbe, care își schimbă rolurile și dirijează înțelesurile. Afirmăm adesea lucruri a căror greutate și semnificație nu o înțelegem mai bine decît cel mai îndepărtat străin de problemă, realitatea ne traversează fără să o pricepem. O teorie, o operă, în filozofie sau artă, nu are importanță istorică în sine, pentru că, ajunsă la structură, ea conține o infinitate de valențe, ci numai prin modul cum e

citită, înțeleasă, cum alternează „văzutul cu nevăzutul" (la vue et la bévue). Rolul unificator, activ, social, constructor de ideologie, îl joacă în realitate interpretarea, comentariul.

Și de aici se deschide o perspectivă largă asupra modului de cunoaștere, în operă, asupra raportului dintre creație și cunoaștere. În această lumină, creația ar apărea infinită, un model al lumii, cu rune și bolgii, un act cu adevărat demiurgic și totalitar, deoarece realitatea este solidară și indivizibilă, ea sau este, sau nu este, și rămîne etern un joc de potențe și actualități, o alternanță de timpuri. În acest mod putem înțelege în primul rînd istoria contradictorie a unor opere, apariția și reapariția lor și, mai ales, diversitatea interpretărilor ce le pun uneori în scopuri absolut contrare. Țîșnită major, în momente-cheie, opera este apoi încorsetată în interpretarea timpului ei, sau a unui alt timp, adusă la numitorul înțelegerii generale și al imperativelor istorice, sau este pusă în slujba unor adesea obscure interese. Totală în nașterea ei, ea este divizată prin comentarii și cunoaștere, așezată în raporturi, integrată într-un sistem. Aceasta nu înseamnă că există o creație atemporală, pe care numai cunoașterea o restrînge în timp. Desigur că și creatorul este supus timpului, condițiilor, reacționează la ele, este adeseori, prin noutatea sa, tocmai un factor al timpului ce înseamnă modificare, progres, deschiderea unei serii noi. Însă, în măsura în care reușește, prin radicalitatea întrebărilor, să fie o creație autentică, ea transcende timpul său, adică îi cuprinde și valențele de dezvoltare, direcția necesară momentelor următoare. Adevărata

limitare în fracţiunea de timp este modul de recepţie, care o face vie şi eficientă, dar o şi divizează. Ea se reîntregeşte prin comentarii succesive, prin eliberarea radicală de un comentariu, pentru a fi prinsă în altă epocă sub un nou unghi. Aşa se explică de ce Platon a fost înţeles cu totul altfel în Renaştere şi a devenit, tocmai el, filozoful unei perspective eterne, unul dintre stindardele unei înnoiri, al luptei împotriva categoriilor scolastice. După cum Aristotel, cu laturile sale materialiste, a fost preluat într-un alt spirit de către biserică şi învăţătura sa a căpătat o autoritate aproape sacră.

Desigur, o epocă interpretează operele majore încercînd să se oglindească în ele. Din opera aristotelică a fost preluată logica, în care probabil că instituţiile feudale, cu ordinea lor rigidă şi cercurile lor strict ierarhice, au încercat să se recunoască. Genurile şi speciile, sferele noţiunilor, în raport invers cu bogăţia notelor conţinutului, erau un fel de regate logice, cu comitate, baronii şi sate subordonate, cu o putere regală generală, dar abstractă, săracă în conţinut. Formalismul logic avea raporturi analoge cu rigiditatea rituală a relaţiilor concentrice dintre suzerani şi vasali. Nimeni nu era egal cu adevărat în faţa aceluiaşi principiu abstract, ci intra în raporturi multiple şi indirecte de subordonare. O noţiune se defineşte prin genul proxim şi diferenţa specifică. Iar definiţiile precise, sferele închise ale noţiunilor, ordinea lor puteau să răsune ca un dat al experienţei sociale directe într-o lume a comunicaţiei nelibere, cu lentă dinamică, avînd pretenţia că este construită pe o fundamentare absolută, din graţie divină.

Iar raţionamentul deductiv, cu accentul său pus pe coborîrea din general spre particular, nu era depărtat de noţiunea dreptului feudal, coborîtor şi el de la dumnezeu, prin rege, spre seniorii din ce în ce mai mici. Desigur, propunem aici o ipoteză. Însă sîntem atraşi de o analogie, şi aristotelismul dogmatic al Evului Mediu, învăţămîntul logicii ca bază a filozofiei au fost realităţi istorice.

Evul Modern va da alte interpretări. Stagiritului, şi, în lupta cu el, se va folosi de dialectica subtilă şi de invocaţia artistică ale lui Platon. Ce s-a extras din Aristotel a fost limitarea sa istorică, accentul care îi convenea unei anumite epoci. Exemplele pot fi înmulţite oricînd. De aceea radicalitatea eliberează adeseori operele majore de comentarii, le lasă libere pentru un nou comentariu, reprezintă momentul în care creaţiei i se smulg vălurile.

DE LA ÎNĂLȚIMEA LUI GULLIVER

Raționamentul deductiv ascunde tautologii și, în demersurile cercetării, poate prezenta dezavantajul de a ne oferi explicit ceea ce am presupus de la început implicit și de a ne bucura de concluzii pe care singuri le-am chemat. De aceea, subliniind încă o dată faptul că valoarea radicalității vine din eliberarea forțelor creatoare din carapacea utilă a comentariului și cea inutilă a prejudecății, prin dubiu fundamental și necesitate de fundamentare, să-i urmărim căile în cîteva creații literare de excepție.

Începem cu unul dintre cei mai mari scriitori ai Angliei, ce se așază după Shakespeare și alături de Dickens ca valoare, la care radicalismul negativ este evident, cu Jonathan Swift și călătoriile sale imaginare. Marele decan are avantajul nu numai al evidenței, dar și al tuturor implicațiilor pozitive și negative ale atitudinii celei mai consecvent radicale, care, la un moment dat, în conformitate cu jocul inevitabil al dialecticii, se

transformă în contrariul tuturor intențiilor și sentimentelor inițiale. Dar să nu anticipăm.

Mărturisesc că opera lui Swift este atît de impresionantă încît, recitind-o recent, am avut un sentiment ciudat după lectura a o sută de pagini, pentru că, ieșit din lumea piticilor și uriașilor, aveam impresia că întîmplările reale ale zilei nu s-au petrecut aievea, că s-au desfășurat într-o lume lipsită de grosimea și certitudinea realității, într-un fel de vis ce-ți lasă deschisă o chinuitoare întrebare. Pînă într-atît, prin simpla schimbare a proporțiilor, lumea noastră devenea nu cea adevărată, ci una din lumile posibile, supusă convenționalismului unei anumite cantități și proporții. Pentru a-și putea exercita satira socială pe deplin, adică în mod radical, Swift a negat mai întîi întreaga realitate a lumii noastre și a creat alta, paralelă, la alte proporții, care a întărit și a potențat negația. Desigur că tocmai aceasta i-a dat un fel de libertate demiurgică, i-a sporit enorm capacitatea creatoare, și, într-o epocă în care literatura era mult mai epică sau mai noțională, i-a permis deplina putință de a recrea detaliul, de a integra descripția minuțioasă în sensuri majore. Au apărut alți copaci și alte ierburi, alte cetăți și alte perspective. Pielea piticilor și a uriașilor este altfel văzută de la statura noastră, este fină sau monstruoasă, altele sînt mirosurile emanate, ceea ce luăm noi drept sigur este o iluzie optică, o anumită perspectivă. De aceea, tocmai prin caracterul integral nou, pornit de la o premisă fundamentală, a lumii în care se plimbă Gulliver, cartea lui Swift nu este o alegorie, ci un univers congruent, chiar dacă bazat pe o convenție cantitativă.

A plasa într-o astfel de nouă lume societatea contemporană autorului înseamnă a o nimici de pe pozițiile unui scepticism radical. Este suficient să ne amintim de titlurile împăratului din Liliputer cu doar o ușoară îngroșare a adjectivelor ce împodobeau pe puternicii veacului lui Swift, ca și ai altor veacuri, pentru a obține efecte de un ridicol grotesc. Minusculul suveran, prizonier al perspectivei sale și al raporturilor sale determinante, era „mai mare decît fiii oamenilor", „încîntarea și spaima universului, a cărui stăpînire se întinde pe 5 000 de blustrugi (cam 12 mile în circumferință), pînă la capătul universului, ale cărui picioare ating centrul globului și al cărui creștet atinge soarele ; carele numai dacă își clatină capul îi face pe împărații pămîntului să le tremure genunchii" etc. etc. Comentariul este aproape inutil, pagina e nu numai de un comic irezistibil, dar și de o forță a negației excepțională, pentru că „regele prea catolic sau prea creștin, totdeauna prea milostiv" și atotputernic din lumea proporțiilor noastre este nimicit dacă îl privim dintr-o altă perspectivă. Se desprinde de aici un demers constant al radicalității, cel puțin în artă : negația cea mai deplină se realizează prin schimbarea punctului de vedere, prin eliberare a radicalului din datele problemei și așezarea lui la o înălțime sau profunzime sau excentricitate ce desființează seriozitatea absolută a problemelor și raporturilor nuanțate în care sîntem plasați în mod obișnuit. Marii radicali, așa cum vom încerca să dovedim, privesc lumea prin unitatea insolită a punctului de vedere, ca Gulliver — țara piticilor. Întorcîndu-ne la marele satiric englez (care ar trebui recitit de

toţi cei prea prizonieri în clipă), observăm cum din perspectiva lui războaiele şi intoleranţa religioasă a vremii par drept o suită de neînchipuite prostii, ca disputa dintre cei ce vor să spargă oul la un capăt sau la altul, care se ucid, complotează şi se persecută întemeiaţi pe textul sfînt ce zice că „oul trebuie spart la capătul care trebuie", dînd deci dreptate absolută fiecăruia. Miniştrii sînt promovaţi după cum merg pe sîrmă, lăcomia, intriga şi cruzimea sînt imense pentru că se fundamentează pe nimic. Swift subliniază grotescul păcatelor timpului prin dărîmarea temeiurilor, dovedind că orice se poate afirma prin totală lipsă de fundamentare. S-a subliniat adesea absurdul crimei ce i se punea la socoteală lui Gulliver, că ar fi avut relaţii amoroase cu o doamnă de un centimetru, prin simplul joc al minciunii iscate de intrigă, invidie şi dorinţă de putere.

Desigur, Gulliver este nu numai o carte mare, dar şi o carte a revoltei. Analizînd într-un celebru eseu acest sentiment, considerat caracteristic pentru epoca noastră, Camus vorbea de faptul că revolta se întemeiază totdeauna pe o afirmaţie, pe o imagine a idealului care este considerat pîngărit sau împiedicat să se manifeste de o anumită stare de lucruri. Analizînd continuarea revoltei lui Swift, îi vom cerceta temeiurile, motivaţiile şi idealurile, modelul pozitiv implicit în modelul negativ şi vom observa o ciudată răsturnare de planuri şi o intoleranţă la acest duşman al intoleranţei şi prostiei, tocmai prin demersul consecvent negativ al radicalităţii sale.

CAII IDEALI

Radicala satiră a lui Swift, tocmai prin radicalitatea ei, s-a mutat în cursul călătoriilor lui Gulliver de la discutarea societății și a instituțiilor engleze din secolul al XVII-lea spre o punere în discuție a însăși condiției umane, punct terminus al oricărei radicalități, care ajunge cu necesitate la o viziune filozofică nouă a omului și a locului său în univers. În țara uriașilor se vede și temeiul criticii lui Swift, prin prezentarea, fie și parțială, a unor calități opuse viciilor detestate de marele scriitor. Dar aici, chiar dincolo de limitările de epocă și clasă, de poziția sa *tory*, se deschide o perspectivă deloc încurajatoare, ce amenință toate atitudinile radicale în soluțiile propuse, pe care le vom observa și în alte opere de egală sau mai mare importanță. Consecvența logicii radicale, manifestată în artă, se opune variației vieții, amenință cu monotonia. Uriașii, deși mai au cîteva păcate umane (ca lăcomia fermierului care îl exploatează pe Gulliver), au instituții de o înfricoșătoare rigiditate. Să ne amintim că legile

lor nu pot avea, din principiu, mai mult de douăzeci de cuvinte, iar oricine da mai mult de o interpretare unei legi era pedepsit cu moartea. Neîndoios că Swift se opune cazuisticii avocăţeşti, interpretărilor mincinoase şi interesate, complicaţiilor inutile, lipsei de fermitate în reglementarea relaţiilor omeneşti ce fac posibile corupţia, injustiţia, traficul de influenţă, inegalitatea în faţa legii. Numai că soluţia sa radicală, tăind răul juridic de la rădăcină, ameninţă cu nedreptăţi nu mai puţin mari şi cu o încremenire a societăţii umane în nişte tipare înguste şi rigide. Să ne închipuim cum ar arăta o lume în care interpretările ar fi unice şi date o dată pentru totdeauna. Ce adevăruri sînt atît de incontestabile încît să nu incite la discuţii în contradictoriu ?

Desigur, aproape numai tautologiile au asemenea virtuţi şi numai axiomele au o putere demonstrativă atît de evidentă. Dar lumea axiomatică este săracă, generală şi abstractă, o adevărată închisoare a spiritului. Legile de 22 de cuvinte ar fi tiranice şi dure, puţine la număr dacă ar fi general aplicabile sau dacă s-ar aplica la cazuri concrete, ele le-ar absolutiza grăbit. Nu trebuie, fireşte, să confundăm o ficţiune artistică a unui mare scriitor cu soluţiile practice sociale, însă pe noi ne interesează un demers al radicalităţii, un germene ce-l conţine aproape fiecare sistem ieşit din sentimente atît de puternice. Rezultat al spiritului de contestaţie, eliberînd iniţial uriaşe potenţe creatoare în reformularea unei întregi lumi de la temelii, el ajunge la negarea oricărei contestaţii şi la oprimarea creaţiei, ori de cîte ori nu este salvat de către dialectică, tocmai prin exce-

sivă consecvenţă logică, printr-un impuls iniţial de a înlătura nuanţele ce au crescut deasupra purităţilor iniţiale. Ieşind din cadrul ficţiunii swiftiene, să ne amintim de atîtea cazuri din istorie cînd contestaţia consecventă a încremenit în rigiditate simplificatoare. Calvinismul a fost mai radical decît lutheranismul, dar Geneva cea pură n-a fost un loc în care era plăcut de trăit. Obsedat de mîntuire şi de damnaţie, Calvin a construit o cetate a Domnului, terifiant de dezolantă. De la purismul radical care cristalizează o imensă vitalitate, a revoltei, în luptă cu ecloziunile vitale, nemăsurate cum sînt ele şi imposibil de formulat în principii rigide, date o dată pentru totdeauna, este numai un pas pînă la respingerea condiţiei umane, judecată ca incapabilă să se supună normei. Jonathan Swift a făcut acest pas, în continuarea călătoriei sale imaginare. În numele simplităţii naturale, acest strălucit predecesor al lui Rousseau a respins întreaga civilizaţie umană şi omul însuşi ce nu merită decît să fie Yahoo, sclavul dispreţuit al cailor, dominat de instincte josnice, de spirit de competiţie, de pofte inutile. Marea lui dragoste faţă de oameni, care i-a justificat iniţial revolta împotriva nedreptăţii instituţiilor umane, s-a transformat, prin însăşi radicalitatea sa, în ură împotriva neamului dispărut prin castrarea masculilor (soluţie a nobililor cai). Să nu explicăm evoluţia lui Swift prin melancolia sa, sau prin decepţiile propriei sale vieţi. Dezvoltarea era inclusă în principiile interne ale operei, de la simplificarea extremă a legilor pînă la respingerea civilizaţiei umane a nuanţei, existînd o legătură logică. Şi cum se prezenta, în opoziţie, viaţa nobililor

cai ? Nu inventau nimic peste necesitățile lor : nimic peste ovăz și fîn (numai oamenii au ciudate tendințe de a-și găsi și noi plăceri), totul de o dezolantă simplitate. O lume fără monumente și fără îndoieli, o lume reglementată ca un ceasornic, unde călutul murg găsea firesc să fie inferior și supus și niciodată nu-i trecea prin cap să-și depășească modesta condiție din lumea ierarhică și gerontocratică a cailor. O lume fără legături afective, unde văduva face vizite și pomenește numai în treacăt, fără nici o tresărire, de moartea soțului armăsar, întîmplată în aceeași zi. Nimeni nu se teme de nimic, nu speră nimic și nu opune nimic neantului, o lume în care fiecare își are un loc precis și își ține locul. Este un feudalism absolut al rațiunii simple și suficiente sieși — și care se exersează în afara problemelor, gata rezolvate pentru totdeauna. Că Swift a urît păcatele oamenilor, este foarte bine, dar că a preferat, consecvent cu premisele sale (subliniez), tîmpenia suficientă și închisă a ierbivorelor raționale este mai dezolant decît într-adevăr tristul spectacol al mizeriei speciei noastre. Revolta sa împotriva limitărilor umane se ridica împotriva dubiului, fundament ce stă și la baza limitei noastre, dar și a depășirii ei constante. Pentru că nimic nu e mai consecvent decît piatra (următoarea călătorie a lui Gulliver ar fi trebuit să se petreacă în țara rocilor raționale), numai că această consecvență este un fapt și nu un merit, neopunîndu-se la nimic. Și această simplificare a minat opere și mai mari.

UITAREA LUI PLATON KARATAEV

Un vechi procedeu literar de negare a fundamentului valoric al societăţii umane a fost aducerea martorului din afară, care se miră de întreaga absurditate a vieţii omeneşti. Marele Huron al lui Voltaire sau marele turc al lui Montesquieu se mirau de instituţiile occidentale, de moravuri şi chiar de gesturi cotidiene, avînd privilegiul, mai ales marele Huron, al unei ingenuităţi naturale şi al unei totale lipse de prejudecăţi. Este semnul sigur al crizei unei societăţi, capacitatea membrilor ei de a o privi din afară, ca pe un fenomen străin şi îndepărtat, pe baza unor criterii general valabile. *Scrisorile persane* anunţau Revoluţia Franceză, transpunerea în act politic violent a acestei răceli detaşate şi ironice. Cine vede global lumea sa şi nu-i constată fundamentarea prin trăire nereflexivă a valorilor sale este cel puţin un herald al unei mari răsturnări.

Însă cea mai deplină şi mai curioasă negare radicală a tuturor instituţiilor şi moravurilor, cu cea mai mare valoare artistică, a fost dată de proza rusă a secolu-

lui XIX, perioadă de înflorire fără precedent, echivalentă poate cu Atena lui Pericle, cînd o generaţie de inşi a modificat modul nostru de a vedea literatura. Teza acestor articole, de a dovedi legătura dintre radicalitate şi valoare, este arătată poate în chipul cel mai demonstrativ de marile opere ale literaturii ruse, de Gogol, Tolstoi, Dostoievski, Cehov, stele de mărimea întîia, alături de care gravita o pleiadă de scriitori excepţionali, ce ar fi dominat orice epocă a unei alte literaturi. Şcedrin este mai mic numai în comparaţie cu Gogol şi Tolstoi, dar nu sînt multe ţări care au avut un scriitor de asemenea talie.

Ce este nou în demersul radical, în chestiunea fără rezervă totală, în marele semn de întrebare al clasicilor ruşi este faptul că ei neagă lumea fără să o privească din afară, modificîndu-i dimensiunile ca Swift, fără să aducă martori ingenui ca Voltaire, ci chiar din interiorul societăţii ruse, pusă faţă în faţă nu cu străinii, nu cu personificări ale raţiunii şi nici chiar cu principiile absolute, ci din punctul de vedere cel mai străin, al unei vieţi şi al unei morţi nepersonificate şi nediferenţiate. Lumea lui Tolstoi este absolut închegată, rotundă şi construită de la începuturi, pentru că e mărginită toată, ca de un ocean al vechilor credinţe elene, de naştere şi moarte. Într-un celebru eseu, Şestov dovedea acest nihilism al lui Cehov ; este interesantă turtirea specială a personajelor lui Gogol faţă cu nimicul din ei. Însă cea mai completă carte în acest sens este *Război şi Pace*. Aici sute de personaje, animate de toate soluţiile omeneşti, de toate tendinţele şi acţiunile sociale se izbesc de zidul morţii şi al vieţii ţîşnite pur. Francmaso-

neria lui Pierre Bezuhov nu este o soluţie, reformele lui Speranski, în care este implicat Andrei, sînt o farsă, gloria lui Napoleon şi cuvintele sale rostite pentru istorie sînt ridicole pe fundalul imens şi misterios al cerului de la Austerlitz, raţionalismul unui personaj atît de puternic ca bătrînul prinţ Bolkonski este neputincios în faţa degradării bătrîneţii şi a morţii, şi studiile sale matematice şi munca la strung nu-l pot împiedica să nu decadă într-o dragoste penibilă pentru o mică fiinţă vulgară ca domnişoara Bourienne. Nimic nu are valoare, nimic nu este o soluţie, Tolstoi este mai nihilist social, din cauza marii lui dragoste pentru categoriile prea pure ce ne mărginesc existenţa, decît Kaliaev şi toţi narodnicii cu bombele şi conspiraţiile lor. Şi, asemenea lui Swift, dar nu prin ironică detaşare ca acesta, ci prin grosimea întregii lumii reale, istorice, sociale, după ce a făurit personaje reale şi le-a descompus, face elogiul unei simplităţi care nu este decît elogiul vieţii nediferenţiate, para- şi infraumane. Limita şi modelul sistemului tolstoian este Platon Karataev, eroul secundar de o covîrşitoare importanţă. El este secundar şi ocupă un mic spaţiu doar pentru că este definit şi constituit fără putinţă de evoluţie. Eroii principali sînt cei care au nevoie de spaţiu pentru devenire, s-ar putea spune că sînt cei ce tind să ajungă la rotunjimea fără eveniment a eroului secundar.

Soldatul ţăran Karataev nu se adresează, ci vorbeşte, nu-şi poate repeta cuvintele, pentru că le uită, pentru că nu sînt ale lui, cum nimic nu este al lui. El nu se exprimă, ci exprimă, prin el vorbeşte un duh al vieţii şi simplităţii, înţelepciunea nu-i aparţine, cum nu-şi

aparţine nici el însuşi. Poate că nicăieri ca în acest cap de sublimă simplitate nu se observă mai bine cum radicalitatea se izbeşte de o mare contradicţie dialectică între individual şi general, între multitudine şi unitate. Or, sursa desfăşurărilor stă tocmai pe această contradicţie, şi Platon Karataev este soluţia lui Tolstoi de a ieşi din menghina ei. Ajuns cu adevărat la rădăcină, el o rezolvă topind individualul, memoria, privîndu-l de intenţii şi de voinţă, transformîndu-l în viaţă şi bunătate nediferenţiată. El nu este, ci exprimă ceva dincolo de el, în care este pe deplin integrat, fără urmă, fără orgoliu şi fără revoltă. Tolstoi nu-i urăşte pe oameni, ca Swift, şi nu-i supune cailor, dar modelul său, oricît ar fi de liniştitor, ne aminteşte puţin de simplitatea fără speranţă a cailor ideali.

Însă acest tip de viaţă pură, nealterată de individuaţie, este o cale lină spre celălalt mare determinant, moartea, pe care Platon Karataev o acceptă fără zbatere. Viaţa nedeterminată este o transpoziţie a morţii, ea poate aduce marea linişte, dar este tot o revoltă împotriva omului istoric, cel animat de patimi şi intenţii, însă măreţ tocmai prin aceasta. Tolstoi a rupt, radical, miezul dialectic, aruncînd uriaşul său talent pe talerul nediferenţierii.

LUPTA ȘI PASIUNEA RADICALITĂȚII

A fost Dostoievski un radical ? Pentru că, dacă n-a fost, ar fi greu, dacă nu imposibil, să stabilim raporturi între valoare și radicalitate, într-atît poziția marelui scriitor rus este centrală, nu numai pentru dezvoltarea literaturii, dar chiar și a sensibilității moderne în general. Ne punem această întrebare pentru că, la o primă vedere, s-ar părea că autorul *Posedaților* a fost un adversar al radicalității, un conservator, dușman al soluțiilor extreme, apropiind de negația diabolică dorința de schimbare din temelii. Și asta nu numai în cazul lui Piotr Verhovenski, unde atacul împotriva nihilismului este atît de direct, încît devine localizat, sau măcar localizat la istorie.

Procesul făcut de Dostoievski radicalității în genere, sau unui tip de radicalitate, este mai evident și mai profund prin crearea lui Ivan Karamazov. Pentru acest erou, dominat de o sensibilitate absolută, nu există nici un fel de împăcare, nici un răspuns peste veac la suferință, nu există iertare și înțelegere, nici fuziune,

syn-pathie cu obiectul cunoaşterii, ci surprindere, fixare şi negaţie. Poate că Ivan Karamazov este radicalul prin excelenţă, tocmai din cauza singurătăţii în care trăieşte, a unei presiuni atît de mari a realului asupra sa, încît apare dorinţa de a-l nimici, proclamînd că „totul este posibil", că lumea este atît de coruptă încît justifică orice mijloc împotriva ei. Iar istoria este o dilemă radicală între marele inchizitor şi Cristos, venit să împovăreze lumea cu marea povară a libertăţii. Cel mai sensibil dintre Karamazovi, obsedat de chinuirea copiilor, a pisarului dat cîinilor să fie sfîşiat, care afirmă că „nu există nimic în lume care să justifice lacrimile unui copil" şi, în acelaşi timp, este iniţiatorul crimei împotriva tatălui, punînd în mişcare idei ce nasc în suflete degradate, incapabile de dilemă, acţiuni distructive — trăieşte, de fapt, drama naturii dialectice a radicalităţii, şi, din această pricină, este cel mai ilustrativ exemplu pentru teza noastră. Pentru că, fiind radical sensibil şi deci bun, duce în acelaşi timp şi tocmai de aceea, la crimă. În accepţia lui Dostoievski, dilema nu se poate rezolva decît în nebunie, aşa cum se pare că s-a întîmplat în realitate cu Swift, cel sensibil, care din dragoste a ajuns să urască omenirea însăşi, s-o subjuge cailor. Cine vrea binele absolut, ajunge la răul absolut, pare să sune concluzia lui Dostoievski. De data aceasta nu mai este vorba de o atitudine radicală, ci de o discutare a radicalităţii însăşi, de punere în problemă a dilemelor şi a aporiilor ei. Pentru moment, observăm că tema nu numai că există la Dostoievski, dar este centrală în creaţia sa, că opera sa de maturitate se construieşte tocmai în jurul acestei probleme, în

termeni de înţelegere noţională, nu numai ca un sentiment. Îngrozit de contradicţia ce i se deschide în faţă, contradicţie reală, care a determinat într-adevăr întoarcerea semnului radicalităţii din pozitiv în negativ în atîtea opere majore pe care le-am discutat înainte, Dostoievski pare să-i întoarcă spatele. În locul negaţiei el aduce o soluţie a acceptării vieţii, speriat de acţiunea corozivă a abstractului asupra concretului existenţei, de pericolul dizolvant al ideii, fie ea şi cea mai nobilă, care oricînd, scăpînd din zona ei proprie, care este dilema, regim preferenţial al gîndirii încărcate de sensibilitate, coboară în sufletele joase la impulsul criminal. Smerdiakov este un Ivan Karamazov nedilematic, care a pierdut natura contradictorie, dialectică a ideii. Ideea este superbă, atîta vreme cît nu e destul de încorporată şi mai poate fi supusă discuţiei, cînd balansează pe linia subţire dintre realitate şi nonexistenţă.

Recunoaştem, desigur, aici o poziţie antiraţionalistă destul de frecventă la marii ruşi ai veacului trecut, o soluţie antiraţionalistă, sub forma idiotului sublim, care a realizat importanţa infinită a clipei, a fiecărei clipe de viaţă. Din nou împotriva dificultăţilor dialecticei se aruncă viaţa nediferenţiată, strînsă sintetic în sentimentul aurei epileptice.

Necesitatea acceptării dialecticii, a contradicţiei şi a istoriei, bate la toate uşile, din toate părţile. Ideea anistorică este într-adevăr înfricoşătoare.

RADICALITATE ȘI INOVAȚIE

Cărțile mari, despre care am scris înainte, de la Swift la Dostoievski, își modificau substanța, viziunea, negau valorile realității contemporane lor, însă păstrau o structură exterioară asemănătoare. Ele se deosebeau prin problematică, unghi de abordare și stil, însă se înscriau, în linii esențiale, în modalități cunoscute, avînd ca element central narațiunea. Autorul povestea și cuvintele sale aveau funcția cunoscută de a înfățișa o realitate dincolo de ele, care fie ea și absurdă — ca în cazul călătoriilor lui Gulliver — era coerentă, străină, dincolo de text, numită doar de înșiruirea de fapte. Deși literatura a cunoscut o evoluție, deși gustul s-a schimbat și au apărut noi genuri, ea și-a păstrat pînă recent o anumită continuitate. Veacul nostru a înregistrat o ruptură, evidentă în poezie și în teatru, mai puțin generalizată în proză, accentuată, aproape totală, în artele plastice și în muzică. Începînd cu perioada de imediat dinainte de primul război mondial, în cîteva decenii, arta și-a schimbat fața. Au fost nu puține re-

zistențe și aceste rezistențe n-au încetat cu totul. S-a vorbit, și discuția n-a încetat, despre decadența artei, și această afirmație este adevărată numai dacă vom considera clasicismul ca un canon absolut și obligatoriu, ca și cum am putea afirma despre el „acesta este adevărul absolut". Or, o asemenea afirmație este cel puțin hazardată. Putem spune, e-adevărat, că trăim doar decadența unei anumite forme de artă, cultură, civilizație și viziune despre lume, și nu a artei și culturii în general. Arta și cultura sînt fenomene istorice, ele sînt legate de un anumit stadiu al dezvoltării omenirii, stadiu care, oricît am fi de obișnuiți cu el, nu este nici ultimul, nici cel definitiv. Sîntem, e-adevărat, martorii unei crize, dar tocmai această criză indică deschiderea unui orizont nou. Ne vom aduce aminte de Apollinaire, care, în superbe versuri, cerea înțelegere, compasiune, pentru cei care explorează cîmpiile necunoscute, pentru cei fără liniște, nu pentru perfecționiștii formelor stabilite, ci pentru cei chinuiți de frumusețea noului.

Este greu de spus, în cîteva fraze, ce a determinat această nespus de rapidă schimbare de perspectivă, care ne plasează într-o altă zonă a sensibilității. Există, desigur, niște condiții, niște cauze, adjuvante, cum ar fi schimbarea concepției despre om și despre lume, înțelegerea că percepția universului, cu ochiul liber, este o formă determinată de anumite dimensiuni, că există, la fel de obiectiv, o lume a microscopului. Că acțiunile omului nu sînt numai directe răspunsuri la mediu, ci sînt reacții în care se citește urma ascunsă cu grijă a propriei sale subiectivități. Înțelegerea profundă că lumea are o suprafață și o adîncime și că uneori supra-

fața ascunde această adîncime, omenirea construindu-și cu migală, vreme de mii de ani, mijloacele de jugulare a acestei profunzimi tulburătoare. După cum marxismul, explicînd radical prăpastia dintre afirmațiile valorice ale unei societăți despre sine și realitatea raporturilor sociale, a contribuit fundamental la atmosfera care a creat apariția viziunii moderne. Să nu uităm că o bună parte a novatorilor au fost oameni de stînga, că revoluționarii n-au stat niciodată sub semnul academismului. Nu poți să vrei să distrugi o lume din temelii, pentru a construi una nouă, dacă nu te desparți fără regrete de valorile ei. Academismul era o artă oficială, care exprima regretul neputincios că lucrurile nu pot rămîne așa cum sînt și cum au fost. El se bazează pe cultul maeștrilor, al trecutului, sîmburele lui este concepția că trebuie mereu să învățăm de la înaintași, că față de aceștia tînărul artist este un ucenic, dator de aceeași „ascultare" ca ucenicul călugăresc. Oamenii care visează viitorul nu pot trăi conform acestei mentalități. Pentru ei trecutul este mort, altfel n-ar fi gata să-l înlăture ca pe un balast, iar viitorul este fascinant și, ca orice viitor, puțin neclar, cu posibilitățile încă deschise. Poate de aceea se vădește o anumită lipsă de structură în tablouri, ca și frica de a nu transforma, prin alegerea prea fermă, viitorul într-un fel de trecut gata consolidat. Nu e aici nici un paradox.

Însă cauza unui fenomen social nu poate sta numai într-o modificare de concepții, nu se află numai în suprastructură, oricît de importante ar fi și aceste lucruri, ci în niște modificări structurale, petrecute în esența însăși a societății.

Ar fi interesant de observat ce a determinat lumea nouă, radical nouă, a artei, în însuşi modul cum e organizată societatea secolului XX şi, cu tot curajul, să ne întrebăm de ce a fost respinsă la un moment dat experienţa artistică inovatoare, cu care revoluţia iniţial a fost asociată. De ce nu este înţeleasă contestaţia artistică ? Pentru că şi aici există explicaţii istorico-sociale. Apoi vom analiza formele inovaţiei.

RADICALITATEA ESENȚELOR REALISMULUI

O explicație destul de curentă, care stă de pildă la baza concepției estetice a lui Georg Lukács, dar nu numai a lui, consideră manifestările artei moderne drept un semn al decadenței iar o explicație mai simplistă o include în cadrul arsenalului de diversiune de clasă. Orice societate, conform acestor explicații ce se reclamă de la marxism (deși nu ni se pare că sînt în acord cu spiritul profund al marxismului), are manifestări artistice care se înscriu pe un fel de traiectorie curbă. Există o perioadă ascendentă, un apogeu al echilibrului clasic și o decădere. În perioada ascendentă și de vîrf domină realismul, curiozitatea față de lumea exterioară, privită în față și reflectată ; apoi, cînd forța acestei societăți s-a epuizat, ea se închide față de lume, este preocupată de forme, este alexandrină, antirealistă, irațională, lipsită de grație și claritate. Arta modernă s-ar găsi într-o asemenea fază narcisistă, ultimul mare scriitor al burgheziei, după Lukács, ar fi fost Thomas Mann, scriitorii mai noi nefiind decît

RADICALITATEA ESENȚELOR REALISMULUI

O explicație destul de curentă, care stă de pildă la baza concepției estetice a lui Georg Lukács, dar nu numai a lui, consideră manifestările artei moderne drept un semn al decadenței iar o explicație mai simplistă o include în cadrul arsenalului de diversiune de clasă. Orice societate, conform acestor explicații ce se reclamă de la marxism (deși nu ni se pare că sînt în acord cu spiritul profund al marxismului), are manifestări artistice care se înscriu pe un fel de traiectorie curbă. Există o perioadă ascendentă, un apogeu al echilibrului clasic și o decădere. În perioada ascendentă și de vîrf domină realismul, curiozitatea față de lumea exterioară, privită în față și reflectată ; apoi, cînd forța acestei societăți s-a epuizat, ea se închide față de lume, este preocupată de forme, este alexandrină, antirealistă, irațională, lipsită de grație și claritate. Arta modernă s-ar găsi într-o asemenea fază narcisistă, ultimul mare scriitor al burgheziei, după Lukács, ar fi fost Thomas Mann, scriitorii mai noi nefiind decît

nişte reflectări ale unei crize ce anunţă sfîrşitul unei lumi. Apoi începe un alt ciclu, cu ascensiunea, apogeul şi eventuala decădere. Fiecare orînduire a trecut printr-un asemenea proces.

Recunoaştem, în această expunere sumară, o concepţie foarte înrădăcinată, care a dus, desigur, şi la exagerări — ca de pildă contestarea totală a valorii lui Proust, sau Joyce, sau în cazuri extreme, la considerarea lui Faulkner drept un fel de maniac sexual, puţin agent spiritual al unor forţe ce plătesc bine — concepţie însă care, eliberată de aceste simplificări, mai reprezintă pentru mulţi un fel de a.b.c. al explicaţiei sociale a artei. Firesc ar fi, deci, ca o societate nouă să respingă experienţa modernă drept o manifestare de criză a unei alte civilizaţii, în cel mai bun caz, dacă nu chiar ca pe o formă a luptei ideologice.

Împotriva acestei concepţii se pot aduce o serie de argumente, în primul rînd istorice. De pildă, feudalismul a născut clasicismul într-o perioadă de sfîrşit, de adevărată decădere, pentru că monarhia absolută franceză n-a fost un fenomen de apogeu al ordinii feudale şi în timpul său au apărut unii clasici ai secolului al XVII-lea. În general n-au prea fost manifestări de realism în perioada feudală de apogeu, realismul exprimînd mai degrabă un fenomen de criză a lumii medievale, apărută o dată cu marile convulsii ale Renaşterii. Realismul a fost, la naşterea sa, un fenomen scandalos de contestaţie, şi tribulaţiile lui Rabelais, într-o lume departe de ideea de toleranţă, ne amintesc de modul cum au fost primiţi artiştii moderni împinşi în toate saloanele refuzaţilor. Dreptcredinciosul feudal a fost

jignit de licențiozitatea artistică a marilor scriitori rinascențiști, ceea ce l-a tulburat a fost marea lor poftă de viață, o exuberanță cu totul neacademică și antiacademistă, lipsită în primul rînd de pruderia foarte aspră a timpului. La vremea sa, deci, realismul a fost un fenomen de criză, mai ales pentru că spunea lucrurilor pe nume, istoric a fost plasat la interferența dintre două lumi, după cum în asemenea zone de graniță și timpuri de trecere a înflorit și tragedia, cea antică și cea shakespeareană deopotrivă. Toate aceste manifestări de prim-plan valoric au contestat rigiditatea formelor și canoanelor, au fost explozii ale unui conținut ce nu-și mai putea găsi forma adevărată, echilibrată, noi i-am spune de maximă normalitate. Iar oamenii cu dragoste de tradiție ai acelui timp s-au opus „prostului gust" al unor bădărani geniali, lipsiți de maniere și mai ales de manieră artistică. Care erau în primul rînd niște inovatori.

Iar dezvoltarea artei în genere cu greu se poate înscrie în curbe și reluări. Este cel puțin bizar să se creadă că o societate în construcție are în primul rînd drept manifestare artistică academismul, adică o artă cu modele prestabilite, cu un aer de familie, cu minime inovații formale, lipsită de radicalitate și de curajul noului. Și dacă totuși acest fenomen de identificare a sănătății artistice cu academismul are loc și îl întîlnim, deși de fapt academismul, prin grija sa față de canon și regulă, este decadent pentru că este devitalizat, explicația trebuie căutată în altă parte, cu o radicală fervoare și, trebuie spus, nu cu puțin curaj.

Ambiția artiștilor moderni a fost o transcriere a vieții în formele ei cele mai directe, aș spune cele mai elementare. A fost în primul rînd un protest împotriva îngrădirii vieții și o manifestare de imensă vitalitate. O vitalitate care, în opoziția ei față de formă, mergea uneori pînă la ură. Cine a citit în *Ulysses* al lui Joyce modul în care Buck Mulligan, ridicînd castronașul de ras, strigă în batjocură : „Introibo at altarem Dei" — nu poate avea nici un fel de iluzie privind poziția antieclesiastică a autorului crescut în mediul habotnic irlandez.

De cînd Joyce, sau Faulkner, sau Henry Miller, toți creatori de scene vitale, sînt mai îmbătrîniți decît academiștii încorsetați în forme ? Oare nu ei reprezintă un adevărat realism, realitatea fiind mai degrabă principiul profund al vieții, în formele ei manifeste și explozive ? Un alt realism, al esențelor ?

Și atunci, de ce avem rezerve tocmai față de ei ?

ESTETICĂ ȘI ATITUDINE

Ne întrebam în articolul trecut de ce scriitorii plini de vitalitate, sau toate curentele ce explodau formele învechite, au întîmpinat rezistența unor esteticieni care se reclamau de la marxism — filozofie revoluționară, inovatoare — al cărui miez valoric îl constituie creația și al cărui sens istoric a fost și este construirea unei societăți care să permită asimilarea nestînjenită de către societate a întregii capacități creatoare a oamenilor. A explica această aparentă anomalie doar prin greșeli individuale, oricine ar fi fost individualitățile sau personalitățile care le-ar fi comis, ar fi incomplet. În general, cînd este vorba de un fenomen de durată și mare răspîndire, chiar defectele oamenilor pot deveni reale, adică socialmente existente, numai atunci cînd ele se manifestă în raport cu o structură socială. De aceea și este eronat să tratăm drept „greșeală“ un fenomen social-istoric, cuvîntul însuși punîndu-ne pe o pistă falsă și ducînd la o explicație simplistă. Judecata istorică

nu e văicăreală, nici regret, este o lucidă apreciere științifică, aproape *sine ira et studio*.

Am spus „aproape“, întrucît nici o acțiune umană nu poate fi lipsită de afecte, latură subiectivă a procesului de valorificare, imbold pentru acțiune. Dar noutatea atitudinii marxiste poate tocmai aici stă, din acest punct de vedere, de a permite coexistența lucidității și a pasiunii, de a ne face activi și ardenți, dar nu luptînd cu morile de vînt, ci cu complexul de relații sociale solid înțelese.

În discuția noastră, deci, trebuie să ne întrebăm ce a determinat disociația dintre revoluția socială și efortul de înnoire formală, care, istoric, au fost strîns asociate, în însăși structura noii societăți. De la bun început, să subliniem faptul că apartenența politică a lui Picasso, sau evoluția lui Maiakovski n-au fost niște întîmplări individuale, pentru că personalitatea unui artist este unitară în toate manifestările ei. Și nici evoluția lui Aragon, sau Eluard, veniți din suprarealism. După cum vitalismul nediferențiat al lui D.H. Lawrence nu poate fi disociat de atitudinea sa social-politică, profascistă, și acest lucru este valabil și pentru esențialismul lui Ezra Pound, amîndoi mari artiști.

Cred că relația față de istorie, existentă și în artă, foarte strînsă și organică, a marilor personalități a fost cu forța evidenței exprimată de T.S. Eliot, care se definea : „Anglo-catolic în religie, monarhist în politică, neoclasicist în artă“. Există o legătură între aceste laturi, de esență, și poate că o caracteristică a personalității majore este tocmai imposibilitatea de a trăi con-

tradicția, efortul continuu de a o depăși, de a găsi un loc geometric al consecvenței.

De ce s-a ajuns să se asocieze atunci o poziție în fond neoclasică și academistă, plină de respect față de autoritatea trecutului și a tradiției, cu o atitudine revoluționară ? Ce s-a schimbat în structura societății și de ce a reacționat ea, uneori cu violență, împotriva înnoirii formelor ? Tradiția este importantă, fără îndoială, dar accentuarea ei, investirea ei cu valoare probatorie și de model, ne face să ne gîndim că s-a întîmplat ceva profund, în societate, dincolo de orice eroare individuală sau de gust. Vom încerca, după ce ne-am tot întrebat, să dăm o explicație și, de aici, aplicînd-o la dezvoltarea literaturii române, vom încerca o generalizare a raportului bază-suprastructură în socialism.

Ni se pare mai întîi că accentul pe forma stabilă, solidă, și consolidată de timp este un mod de a afirma legitatea, obiectivitatea, modelul exterior, în ultimă instanță, ordinea. Or, după o revoluție majoră, mai ales în țări mai puțin dezvoltate, societatea și-a pus drept primă prioritate o activitate constructivă, eficientă, și aceasta cu un material uman eterogen, care trebuia învățat grabnic. Pentru aceasta trebuia în primul rînd ordine, disciplină, un model exterior de imitat. Prioritatea a fost prezentată ca absolută și a născut o expresie literar-artistică echivalentă, al cărei sens era de a jugula toate forțele centrifuge care apar fatal în cadrul unei revoluții. Academismul presupune și o ierarhie de valori, există modele mici și modele mari, autorități obligatorii, așezate într-o ordine severă. Societatea se

reflectă în arta sa. Adevărata problemă a apărut în clipa în care societatea nou construită, în condiții moderne de comunicație, avea nevoie de un mare grad de mobilitate pe care autoritatea rigidă n-o poate asigura. În această clipă, după părerea noastră, catehismele, modelele exterioare și stabile sînt insuficiente. Atunci, din nou, se pune problema unei tensiuni între forme și conținut. Eroarea de a susține în continuare academismul poate reflecta o necesitate de înnoire ce trebuie rezolvată. Să discutăm în viitor cum a apărut concret, la noi, această contradicție și care sînt forțele sociale implicate în ea.

RADICALITATEA ANALIZEI MARXISTE

Recent a apărut, într-o nouă ediţie, o carte, după părerea mea fundamentală pentru analiza marxistă a perioadei 1933—1944 din istoria noastră. Este vorba de *Sub trei dictaturi,* a lui Lucreţiu Pătrăşcanu, carte magistrală prin sobrietatea prezentării, prin riguroasa fundamentare pe fapte şi date concrete, prin argumentele care deschid o largă cale pentru înţelegere. Nu vreau aici să-i fac o prezentare de tipul unei cronici sau recenzii, nici să discut numeroasele idei concrete în care este atît de bogată.

Ne interesează un stil, o manieră, o concluzie generală privind modalitatea, moralitatea marxist-leninistă de apropiere de un fenomen social şi istoric, chiar în momentul în care acesta se desfăşoară. Pentru că dictatura lui Carol al II-lea era îngropată, dar atît Garda de fier, cît şi Antonescu erau realităţi prezente. Viaţa lui Lucreţiu Pătrăşcanu, cunoscut pentru poziţia sa politică, era în pericol, oricînd, în acele timpuri de violenţă, cînd România era sub o dictatură fascistă. Situ-

ația era tragică. Autorul cărții era el însuși nu un martor, ci un participant, luptînd concret și riscînd, ca să scoată țara din tragedie. Cartea nu era o analiză detașată, a unui curios științific, a unui profesionist ce-și face meseria, ci era o operă militantă, care analiza cu scopuri politice clare în minte, făcînd disociații utile nu numai pentru înțelegere, dar și pentru acțiune, pentru strategie și tactică. Dar toate acestea nu impietau, ci, dimpotrivă, scopurile clare ajutau caracterul riguros științific, fundamentarea sobră, tonul calm și sigur, profundul raționalism și raționalitatea care-i stăteau la bază. Nici o simplificare voită sau nevoită nu scădea valoarea analizei, deși cartea rămînea simplă tocmai prin comprehensiunea sa.

Se desprinde de aici o trăsătură generală a ceea ce am numit noi radicalitate. Pentru că, neîndoios, ascuțișul polemic al lui Pătrășcanu era radical, fără compromisuri și punînd în evidență compromisurile care au dus la nașterea mișcării de extremă dreaptă în țara noastră. Fără insulte, fără imprecații, radicalitatea era posibilă pentru că era științific fundamentată.

Se pornea de la cauze obiective, economice, se urmărea tipul de dezvoltare a României, se analizau forțele care apăreau în acest context, clasele și grupurile sociale cu caracteristicile lor concrete, și, de aici, se deduceau caracteristicile mișcărilor de dreapta, ale fascismului român, mișcare irațională, dar explicabilă rațional. Sentimentul era de elaborare, fără demobilizare de la lupta implicată în fiecare rînd.

Ceea ce părea o descărcare mistică era căutată în tipul de oameni care reacționau într-un anumit fel, în

factori istorici şi sociali. Şi se desprinde constant o altă caracteristică : incapacitatea forţelor burghezo-democratice de a se opune acestei descărcări iraţionale. Diversele şovăieli şi inhibiţii deschideau drumul huliganismului şi, uneori, şovăielnicii deveneau ei înşişi victime.

Democraţia românească nu era suficient de puternică în condiţiile României de atunci. Din trunchierea ei reieşea şi imposibilitatea de structurare.

Dar ideile sînt multiple şi se ridică şi semne de întrebare, în lumina a ce ştim astăzi. Vom încerca să revenim altcîndva mulţumindu-ne deocamdată să nu diminuăm entuziasmul faţă de radicalitatea raţională, totdeauna aplecată asupra concretului.

RADICALITATEA ȘI ARHETIPURILE

Parafrazînd un celebru început de conferință, putem spune : știm că noi, aceștia, sîntem pieritori, că eternitatea, desigur, este o iluzie. Că vorbele scrise nu dăinuie, în cel mai bun caz se reinterpretează și că în curînd poate nici nu va exista litera scrisă, ci poate o imensă bibliotecă de semnale luminoase, microfilme, unde electronice, transportatoare de informație. Aș vrea să știu cum va rezista *Iliada* sau *Război și Pace* sub formă de linie matematică informațională, electronică și filmată, de undă în valoare de nu știu cîți microvați, chiar dacă esența sa va fi cuprinsă toată acolo, cînd nu vom întoarce încet paginile (mai exact, cînd nu *vor* întoarce încet paginile), și nu vor lăsa cartea să lenevească în poală, în nu știu care secol nervos. Deși, probabil, așa se va întîmpla, dacă vom dori să păstrăm întreaga cantitate de informație care s-a acumulat și care se supune și ea, se pare, celei mai constante reguli matematice care ne determină : progresia geometrică și calculul exponențial. Dar, dacă vom păstra totul,

nimic nu va mai fi la fel, valorile se vor cupla într-un mod nemaiauzit și nu se vor selecta, așa cum s-au selectat valorile Antichității, ce nu și-a salvat decît acele manuscrise care au fost copiate de atîtea mîini încît n-au putut fi cu totul distruse.

Nu vreau să dau o imagine de coșmar viitorului, oamenii de atunci vor fi probabil perfect adaptați, nu trebuie să ne lăsăm invadați de nostalgii poetizante în contul unor oameni care se vor simți bine în mediul lor rapid, cum ne simțim noi bine într-un avion cu reacție și n-avem nostalgia mersului cu diligența pînă la Paris, în oboseala cîtorva săptămîni de scuturături pe drumuri cu hîrtoape. Amintirile lor nu vor fi amintirile noastre și deci nu va fi loc de nostalgie, cum nu ne răsună în urechi cu tristețe zgomotul probabil pașnic al cioplirii unui ciocan de silex la gura unei peșteri, în mirosul de fum și de vînat uscat — încet și cu răbdare. Pur și simplu avem de sugerat că dăinuirea sub aceeași formă este o perfectă iluzie, chiar în meseria noastră ce se presupune că ambiționează să facă lucruri foarte durabile. Însă, încă înainte de această eventualitate de schimbare prin progres și rearanjare obligată de creșterea informației, îndoiala eternității s-a făcut foarte simțită, pentru că se știa că trăim nu în centrul universului, ci pe o planetă periferică, un corp ceresc supus unor schimbări ce au făcut posibilă apariția vieții și o pot face la un moment dat imposibilă. Eternitatea era mai ușor de conceput atunci cînd se măsurau cam 7.000 de ani de la facerea lumii și cînd secunda în care trăim părea imensă. Dar, ceea ce nu putem realiza în durată, putem obține prin intensitate. Cred că prima

tranşantă exprimare a acestui adevăr se poate găsi în Dostoievski, în paginile povestirii prinţului Mîşkin despre clipa condamnatului la moarte, sau în mărimea incomensurabilă şi esenţială a unui aceluiaşi prinţ Mîşkin. Într-o singură clipă, cu adevărat se poate atinge veşnicia şi nu este o minciună, de pildă, declaraţia iubirii veşnice. Dacă este intensă, ea este cu adevărat veşnică, deşi protagoniştii ei sînt muritori şi nu mai concep că se vor reîntîlni şi într-o altă lume, a perfectei durate, la fel de uniţi. Este posibilă iubirea veşnică cu o singură condiţie, să fie suficient de intensă ca, purificată de accidental, de memorie, nuanţă şi amănunt, de toate elementele prea concrete ce au determinat-o, să se înscrie fără efort în modelul cel mai pur al dragostei în genere. Astfel, întîmplarea, accidentalul se poate uni cu arhetipul şi ea dăinuie neştiută şi inconştientă în sine de toate poveştile de dragoste ce vor urma şi se vor înscrie pe aceeaşi linie esenţială, aşa cum a fost cuprinsă în istoria lui Romeo şi Julieta, cea imaginată şi poate şi în cea reală. Intensitatea duce la esenţializare şi la o sublimă repetiţie, calea purităţii este o cale a adevăratei durate. Iar în măsura în care radicalitatea este înainte de orice un demers de atingere a purităţii, ca atitudine intelectuală, dar şi ca atitudine în viaţa aparent de toate zilele, ea, marea negatoare, este singura în stare să creeze durată, deşi ambiţia ei este de a naşte mereu totul, de la cel mai perfect început. Această năzuinţă este ascunsă şi în marea inovare a artei, pe care am trăit-o şi o trăim şi ea poate fi privită sub acest unghi mai ales, al radicalităţii.

RADICALITATEA ȘI CĂUTAREA INTERIORULUI

Cine caută puritatea, găsește contradicția și poate acesta este semnul că a reușit într-adevăr să pătrundă într-o zonă a decantărilor și principiilor. De aceea radicalitatea ajunge întotdeauna, cînd este autentică, la contradicție, la schimbare de semne și sensuri, oricare ar fi domeniul său de acțiune. Este poate aici chinul cel mare, dar și garanția de adevăr a radicalității, dacă trama lumii este cu adevărat dialectică. O radicalitate fundamentată pe dialectică are marele avantaj de a găsi familiară ultima perspectivă ce i se deschide, de a-și vedea împlinite înseși premisele.

Mai complicat a fost drumul artei moderne care a trăit, vreme de o sută de ani, de cînd a început să se formeze în plastică, literatură, muzică, un chin perpetuu al purității și, mai înainte, al purificării. Pictura a dorit să se rupă de literaturizare, să-și construiască valori proprii, să existe nu prin subiect, ci prin ceea ce are ea specific, strict plastic, neîntinat de nimic. A fost

o aprigă năzuinţă de independenţă şi de fundamentare prin sine, de existenţă adevărată, suficientă sieşi. Neîndoios că această tendinţă este produsul marii revoluţii în gîndirea şi simţirea noastră, trăită de la Renaştere încoace, prin care justificarea existenţei nu se găseşte în afara lumii, ci chiar în ea, imanentă propriei sale structuri. S-ar putea gîndi pe aceste linii o cuprinzătoare definiţie a materialismului. De aceea, oricît ar fi afirmat năzuinţa spre spiritualitate în opera lor mari artişti modernişti ca Paul Klee sau ca Vassili Kandinsky (autorul unui important eseu *Despre spiritual în artă)*, ei înşişi sînt cei care căutau tot timpul nu spiritualitatea absolută şi transcendentă, ci una imanentă, mai degrabă o ordine principială a lucrului, a obiectului artistic, gelos de obiectivitatea absolută a naturii, dorind s-o reconstituie în spiritul ei şi nu s-o reprezinte. Culorile, formele, sunetele şi cuvintele voiau să nu mai fie simple semnale pentru altceva existent în afară, artistul nu mai voia să fie constructor doar de semnificante. Aceasta nu însemna însă izolare de lume, ci identificare cu forma sa cea mai generală, cu viaţa pură, cu strălucirea imanentă care fundamentează fiecare lucru. În fond o ambiţie veche, de care artiştii au devenit pe deplin conştienţi doar în ultima vreme.

De la surprinderea luminii, care îmbăiază lucrurile, ca forma cea mai directă a unui principiu abstract şi a timpului, în impresionism, prin marele fondator al plasticii moderne, Cézanne, pînă la explodarea suprafeţelor pentru a desfăşura volumul, la cubişti, şi în sfîrşit la pictura cu adevărat abstractă, se reconstituie un

drum şi etape ale căutării unui miez al lucrului, ascuns în el, nu altceva şi nu în afară de el, raport intrinsec al tuturor laturilor şi proprietăţilor sale. Reproducîndu-l pe el, prin sentiment la început, mai tîrziu intuind raportul criptic ca mai important, şi nu formele exterioare, identificîndu-se cu el, obiectul artistic năzuia la viaţa proprie şi adevărată, la o înaltă demnitate, nu de còpii, ci de fiinţe. Strigătul tuturor acestor artişti este : să explorăm forma şi aparenţa, pentru că undeva în lucruri se ascunde adevărata lor existenţă, ceea ce se manifestă, într-o tăcere adîncă, de interior, acolo şi nu în splendoarea liberă şi luminată din afară. Fiecare obiect este glasul acestui ascuns miez, în căutarea căruia porniseră într-o dificilă expediţie artiştii. Dar tocmai din cauza acestei interiorizări imanente, a acestui specific tăcut căruia trebuia să i se dea alt glas decît cel obişnuit, a apărut o artă mai bizară, criptică în parte, pentru că era pornită în căutarea cripticului, a tăcutului glas. Şi chiar din acest demers s-a ivit o primă contradicţie, ce s-a manifestat prin violentă alternanţă de faze. Cînd trebuiau sparte formele se căuta o entelechie, se crea o artă sfărîmătoare, violentă şi dură, de o mare vitalitate directă, ca la Van Gogh, la expresionişti, la suprarealişti în poezie. Dar ceea ce se căuta, spre a evita neantul, era riguros, solid, existent, şi atunci urma o fază de decantare şi construcţie, aproape de răceală. Istoria artei moderne se construieşte pe contradicţia dintre mişcare şi structură, este o fugă spre una şi spre cealaltă, şi ea constituie cu adevărat un

tot, o existență sigură și dovedită tocmai pentru că toate căutările ei sînt legate, determinate unele de celelalte, constituite pe o contradicție unică și fundamentală.

Un mare poet modern, Henri Michaux (recent apărut într-o excelentă traducere română), este un exemplu grăitor al cuprinderii tensionate a ambelor laturi, și despre el vom vorbi, ca despre o deplină ilustrație a radicalității.

UN POET AL SUPREMEI CONTRADICŢII

Trebuie să recunosc că m-am gîndit să ilustrez şi dintr-un alt unghi existenţa radicalităţii şi contradicţiei în arta modernă, prin opera lui Henri Michaux, dar ediţia bilingvă apărută recent, sub îngrijirea şi în traducerea poetului Vasile Nicolescu, mi-a dat prea mari satisfacţii ca să nu mă împingă spre teoretizare. Este un mod de a rămîne în vecinătatea cărţii şi în acelaşi timp de a o fixa prin convergenţă cu preocupările sau poate cu obsesiile proprii care fac obiectul acestor articole.

Henri Michaux se găseşte la punctul de întîlnire a suprarealismului cu marea poezie, adică acolo unde un program estetic fundat teoretic ajunge destul de impur, încît este capabil să se depăşească, după ce a forat un drum şi o viziune nouă. Sau, ceea ce poate este acelaşi lucru, după ce prin radicalitate a ajuns să se nege pe sine, descoperind contradicţia. Pentru că numai tensiunea ei este capabilă să creeze cu adevărat valoarea

— condiție antinomică, efort de îmbinare și menținere a ceea ce este dezbinat și se opune.

Poetul este numai țipăt și mînie, revoltă și violență. „Rareori mi se întîmplă să văd pe careva fără să-l bat. / Alții preferă monologul interior. Eu, nu. / Prefer să bat." Sau, mai ales, versurile aproape programatice din *Împotrivire,* cu adevărat fanatic radicale, în care recunoaștem iconoclastia, ce ne-a speriat pe unii poate, din zilele lui mai 1968, la Nanterre și Sorbona. Cetatea din zdrențe, edificată de poet, „fără plan și ciment", adică un edificiu al stărilor cu adevărat fluctuante, din visurile suprarealiste ale mișcării în veci nesolidificate, susținută „de un soi de evidență-nspumată", este un protest împotriva tuturor „Parthenoanelor", a „artelor voastre — arăbești sau Ming", adică împotriva bătrînei rînduieli a „geometriei voastre". Nimic mai evident decît acest protest împotriva ordinii și a vechiului spirit de rigiditate, ce se voia permanent tocmai prin soliditatea sa, drept una din premisele, sau laturile artei moderne, un fel de răscoală a zdrenței estetice împotriva pietrei și structurii, în care se strecoară și o motivație nu numai teoretică, dar și socială : „Vă voi smulge tone întregi, m-auziți, din tot ce voi / mi-ați refuzat cu gramul". Însă, în opoziție cu această viziune, și cu altele, numeroase în opera poetului, stă un elogiu tocmai al celei mai încremenite structuri, a templelor de gheață ale icebergurilor, „catedrale fără credință ale veșnicei ierni", „solitare, deșarte, țări zăvorîte, distante și fără viermuială". Un ideal clasic, de puritate rece și nelocuită, ce ne poartă gîndul spre un alt contradictoriu, Baudelaire — la

care culori vii şi voluptăţi ale cărnii se întretaie cu un ideal de frumuseţe care „uneşte o inimă de gheaţă cu-a lebedei albeaţă" şi „urăşte tot ce e zbucium tulburător de linii". Poate că în fundalul şi în motivaţia violenţei şi a revoltei se găseşte tocmai năzuinţa către o lume care să aibă această puritate hibernală ce nu o poate da decît nelocuitul, şi atunci contradicţia nu este decît drumul pe care se atinge această puritate de moarte, pentru că viaţa înseamnă „viermuială".

Însă *Sînt gong* pune, fără nici o îndoială, deschis, însăşi contradicţia care îl macină şi îi dă forţă. Aici nimic nu mai este echivoc. „În cîntecul mîniei mele e un ou", în care deopotrivă stă şi bucuria şi tristeţea. „Ajuns-am să fiu dur fărîmă cu fărîmă / Dacă s-ar şti ce moale am rămas în adînc". Violenţa, revolta, plăcerea puternică şi destructivă sînt învelişurile contradictorii de exprimare a unei sensibilităţi profunde, pufoase, moi şi candide. Poate că acesta este adevărul, care nu poate trăi însă decît în larma ţipătului — contradicţia nu este o împerechiere de gînduri care se opun, dintr-o imposibilitate de concepere altfel a realităţii, ci tocmai adîncul inefabilului, prea moale ca să poată dăinui fără cea mai dură, mai radicală şi mai de neîmpăcat crustă.

O imagine directă mi s-a părut că o observ într-un tablou tulburător de naiv al lui Miró.

INOCENȚA RADICALĂ

În iarna 1968—1969, Institutul de Artă din Chicago a organizat o expoziție care să cuprindă toate operele majore ale suprarealismului în pictură și sculptură, sute de tablouri și alte obiecte artistice. Termenul de obiecte este cu adevărat genul proxim. Într-un muzeu obișnuit, cu toate epocile și curentele, o întîlnire cu marii înaintași ai artei moderne produce un șoc de surpriză, interesantă cel puțin, dacă nu plăcută. Simți un aer proaspăt, o lărgire a paletei și a inspirației și, în jocurile acestea, mai ales o crescută seriozitate datorită tocmai caracterului încrîncenat programatic al artei lor. Însă, adunate la un loc, toate tablourile dădeau impresia de coșmar. Dacă undeva ar exista o țară în care suprarealismul ar fi în mod exclusivist artă oficială, obligatorie și răspîndită peste tot cu tenacitate, nu m-aș mira să văd tîrîndu-se pe străzi oameni gălbejiți, bolnavi, chinuiți de neliniști lăuntrice ajunse pînă la perturbarea funcției organelor. Și nu pentru că exppoziția ar fi adunat lucruri urîte. Interesul era maxim, ideile și nu numai valorile plastice erau remarcabile, așa cum se întîmplă

în cazul unui curent atît de evident legat de o viziune intelectuală asupra lumii. Deşi predomina monstruosul, figuri efilate sau prea contorsionate, o mare luptă împotriva liniei drepte, în afară de claritatea prea mecanică — şi, prin aceasta, impresionantă — a lui de Chirico. Elementul esenţial era o spargere a structurilor naturale, fără ajungere la alte structuri, o creştere a detaliului, o organizare artistică a dezorganizării. M-a impresionat şi un obiect artistic deosebit de sugestiv, creaţia lui Salvador Dali, un vechi taximetru, Ford din anii '20, peste care de atunci, printr-un sistem de ţevi, curgea apă pe caroserie şi înăuntru, unde crescuseră plante acvatice şi pretutindeni, pe banchete, deasupra volanului şi pe scară, erau presărate cochilii de melci multicolore. Plantele de mare izbucniseră şi afară, atîrnînd dincolo de geamuri, monstruos de subţiri şi de palide, un fel de păr vegetal al unei clorotice fecioare. Înăuntru, pe banchete, stăteau nişte manechine. Taxiul în ploaie era locuit. Manechinul de croitorie, pus în situaţie, scos din funcţionalitatea sa precisă şi dezbrăcat este una dintre imaginile cele mai ridicole şi demne de milă ale umanităţi, cu corpul lui de celuloid şi faţa cea mai perfect inexpresivă, ca aceea a omului serializat. Dincolo de compoziţie, de valoare plastică, mai exista şi adaosul sonor, susurul continuu al apei, curgerea ploii la nesfîrşit. Şi, în jur, tablouri mari în care cu predilecţie corpul uman tindea spre planşa de anatomie, cu organe monstruos crescute, cu chipul, jumătate inexpresivă figură de om şi jumătate jupuit, pentru a pune în evidenţă venele, arterele, desenele intime, ca şi cum ar fi vrut să se spună mereu : „Iată ce sînteţi, colecţii

de organe, oricînd — măcar în viziunea noastră — capabile să lucreze autonom." În minte îmi răsuna glasul tatălui meu, care spunea clasei, cu vocea lui uscată : „Animalele sînt protozoare şi metazoare. Metazoarele sînt colonii de multiple celule", şi adaosul meu : „Omul este un metazor".

Mi se pare, acum, că se poate trage măcar o concluzie : valorile sociale sînt atît de puternice, încît ele ne guvernează şi reprezentările, şi percepţiile, pînă şi imaginea corpului nostru. Cînd organizarea societăţii este pusă în discuţie, şi imaginea noastră despre organizarea corpului devine anarhică.

Simţeam nevoia să plec imediat din marile săli unde se adunase o epocă artistică, desfiinţarea fără greş, oricum, a academismului artistic. Atunci am observat un tablou al lui Miró, pe care altundeva nu l-aş fi perceput poate la fel. Cîteva linii simple, cafenii, un desen de copil de o candoare absolută, o linie de cea mai mare simplitate, de un infantilism purificat de toate adaosurile profesorilor şi părinţilor, ca un desen al legendarului Kaspar Hauser. Retrăgîndu-se din coşmar, din prea multa descompunere anatomică, din imagini de pluvioasă decrepitudine, artistul, arta s-au aşezat pe terenul pur al copilăriei. Am crezut că întreaga sală se învîrte, ca pe un ax, pe acest tablou extraordinar al lui Miró. Şi, în acelaşi timp, mi s-a părut că văd direct, că am expresia distinctă a ceea ce atît de abuziv de des numim inefabil, rădăcină a subţirimii lumii. Însă monstruoasa proliferare şi linia pură închideau termenii unei lumi. Se completau şi nu se puteau înţelege decît deodată, prin opoziţie.

ICONOCLASTIA ȘI NOI

Discutînd despre radicalitate și artă modernă, două realități complementare — radicalitatea fiind o stare de spirit inovatoare, o atitudine și o filozofie a vieții care s-a manifestat în arta modernă, după cum a determinat mișcări politice, morale, o viziune științifică nouă asupra lumii — nu ne putem împiedica să nu ne gîndim și la aplicațiile ei stricte în spațiul nostru național. Neîndoios, evul nou, evul radical a avut un ecou extraordinar la noi, în definitiv România a trecut, în 150 de ani, prin două revoluții majore și, dintr-o țară feudală și dependentă, a ajuns ceea ce este. Fenomenele sociale și politice au avut ecoul inevitabil în forma de expresie artistică, în viziunea oamenilor despre lume și despre ei înșiși. Aceste fapte sînt indiscutabile și e loc aici pentru numeroase analize, deoarece fenomenul este departe de a fi elucidat. Cineva, cu pregătirea de rigoare, în posesia datelor, cu mari capacități generalizatoare și cu finețe nu numai analitică, dar și teoretică, ar trebui să continue, sau să integreze și să continue

într-un spirit nou, o carte atît de fascinant de interesantă și prețioasă ca *Istoria civilizației române* de E. Lovinescu, în care procesul dezvoltării noastre a fost văzut corect măcar în sensul că era perceput ca o confruntare între „forțele progresiste" (vol. I) și „forțele retrograde" (vol. II). Numeroase idei particulare sînt izbitor de adevărate, iar reproșul ce i s-ar putea aduce ține nu de lipsa fundamentării teoretice (deși caracterizarea făcută de autor marxismului este surprinzător de simplistă pentru un om de forța intelectuală a lui Lovinescu), ci din eroarea de a mai crede în liberalismul burghez, ca și cum România s-ar fi putut dezvolta liberal cînd în lumea întreagă se schimbase caracterul capitalismului.

Dar influența ideilor radicale asupra dezvoltării societății și ca o consecință a culturii românești nu cred că se pune în același mod ca în Occident, și asta nu numai pentru că e vorba de o altă structură prezentă a societății și, desigur, nu dintr-un nătîng dispreț pentru Occident, față de care putem să ne opunem, pe criterii ideologice, dar fără dispreț față de una dintre cele mai importante arii de civilizație din istoria omenirii. Mai există un motiv — și nu de respins cu ușurință —, și anume necesitatea dezvoltării vocației constructive. N. Manolescu, în eseul său despre Maiorescu, a intuit și a ridicat această problemă, prezentată în termeni potriviți de deziderat. Ea este o permanență și o nostalgie a noastră. Epocile mari din istoria literaturii românești au fost în primul rînd epoci nu de revoltă radicală (care au putut produce în alte părți pe Baudelaire, Rimbaud, sau Dostoievski), cît de susținută construcție.

Noi, prin ritm istoric rapid, a trebuit să îndesim perioadele de negaţie. În vremea vieţii noastre numai anii '50, orice s-ar spune, au fost dominaţi de opoziţie faţă de perioadele precedente, iar deceniul care s-a scurs, iarăşi, a adus corective şi accente opuse teoriei literare (cel puţin) din perioada precedentă. Aici nu e vorba dacă *Desculţ* sau *Moromeţii, Groapa* sau *Bietul Ioanide, Străinul* şi *Setea,* sînt bune sau nu, ci de accente ce schimbă o structură şi o viziune asupra artei. Iar aceste schimbări erau impuse obiectiv nu de erori şi exagerări (ele au dat coloratură afectivă proceselor), ci de condiţii obiective, aş spune de creştere.

Nu cred, ca să ne întoarcem la subiectul principal al acestui articol, că noi avem nevoie chiar aşa stringentă de eliberarea inconştientului nostru, închistat de formele civilizaţiei. Uneori mi se pare că el este prea liber şi literatura noastră este prea viscerală, de unde o anumită batere a pasului pe loc. Sînt scriitori ce se nasc, trăiesc şi mor foarte talentaţi, extraordinar de talentaţi, visceral de talentaţi — dar oare asta înseamnă ceva ? Putem renunţa la construcţia migăloasă, în timp, a propriei noastre arte şi, deci, a propriei noastre vieţi ? Lipsa unei biografii spirituale echivalează aproape cu o renaştere. Ceea ce Lovinescu numea „spirit analitic şi citadinism", eu i-aş spune vocaţie a construcţiei, istorism interior, al biografiei şi al operei — şi aici cad accentele grele ale epocii noastre.

VITALITATE ȘI ABSTRACȚIUNE

Johann Sebastian Bach, bărbat matur, a scris pentru tînăra și neștiutoarea sa nevastă, Anna-Magdalena, un caiet de muzică pentru clavir, care să necesite minimum de virtuozitate. Cu cîteva note, în aranjamente liniare și simple, se orînduiau bucăți muzicale de o elevată simplicitate și de un mare rafinament, ca și cum ar fi fost rezultatul celei mai libere inspirații. Intenția era pedagogică și mijloacele erau limitate ca la abecedar, unde nu poți băga în textul pentru litera a — „Ana are ac“ — decît literele învățate dinainte.

La fel spontaneitatea și bogăția *Clavecinului bine temperat*, cu întreg sentimentul de viață pe care-l transmite, este rezultatul limitării nu prin neștiința discipolei, ca în cazul cărticelei pentru Anna-Magdalena, ci prin rigorile matematice ale gamelor. Spontaneitatea era aparentă, ea rezulta din calcul, din aranjament ce transpunea în temporalitatea muzicii măsura intervalelor, deci a spațiului unei game. Ca totdeauna, introducerea spațiului dă rigoare, pentru că reprezintă vi-

zibil raporturile complicate, relaţiile, mai mult decît substanţiale. Am putea spune chiar că abstractul este dat de reprezentarea spaţială, adică de determinări care topesc calităţile concrete şi accentuează modul în care lucrurile se situează unele faţă de altele, la dreapta sau la stînga, în faţă sau în spate, în sus sau în jos. Numărul şi spaţiul se pare că ar constitui trama abstractă a lumii. Ce ni se pare forţă dinamică, existenţă spontană şi ţîşnire (noţiuni pe care se bazează o bună parte din judecăţile şi prejudecăţile noastre artistice, şi nu numai artistice), nu este decît reflexul aparent al numerelor şi al raporturilor, al modului cum intră în relaţie golurile şi plinurile, mai ales golurile numite intervale. Entelechia, duhul mişcător, este un fiu al modului de ordonare şi al unghiurilor ordinii spaţiale.

Cibernetica şi genetica, mai ales genetica, dau suport ştiinţific acestor presupuneri şi speculaţii. Misterioasa viaţă, cu neprevăzutul ei, cu dinamica sa specială însemnînd biruitoare proliferare, se pare că este expresia unui raport matematic, al unui unghi de incidenţă între moleculele unor acizi nucleici, nu numai un număr determinat, cît mai ales un fel de aranjare în minusculul spaţiu al cromozomilor unei celule. Nu atît un suport de substanţă, cît un suport abstract, ce ne duce cu gîndul la alternanţa de intervale pe un portativ, spre un clavecin bine temperat al mecanismelor ereditare. În ordinea vieţii şi a artei — am putea spune noi astăzi — la început n-a fost cuvîntul, nici numărul pithagoreic, ci aranjarea în spaţiu, raportul de intervale, formula abstractă şi deductibilă.

Duhul este un unghi de incidență și el naște calitatea. Johann Sebastian Bach putea să se supună tuturor rigorilor, să-și limiteze oricît paleta sunetelor, mimînd cu ușurință spontaneitatea, pentru că deținea formula matematică, esența principială a muzicii. Cine poate reproduce viața, cine-i dă pîlpîirea autentică, sentimentul de mișcare a culorilor ei vii, este un bun artist, un foarte bun artist, un talent. Poate că cei mari sînt dincolo de intuiție, aceia care o recreează din principiu, noțiune, număr, spațiu, pînă la urmă, așa cum se reproduce ea în interiorul celulei. Cei capabili s-o concretizeze din *esență.*

CRONICĂ INTERIOARĂ

Întrerup pentru moment, din respect față de învîrtirea înceată a globului nostru, ideea care m-a condus de-a lungul cîtorva luni în acest colț pus la dispoziția nedumeririlor mele ce se vor clarificate, de către revista *Contemporanul.* De aceea, sînt tentat să fac un fel de cronică interioară a acestei rubrici.

Cu două sau trei excepții, toate aceste mici eseuri urmăreau o idee, și anume voiau să verbalizeze și să explice autorului însuși o idee care îl chinuie de cîțiva ani ca idee, și poate de cînd există ca temperament, intuiția — să-i spunem — că la baza valorilor majore stă radicalitatea, atitudinea radicală, incizia și negația necruțătoare în trama acestei lumi în care trăim. Folosind un limbaj modern sau la modă acum, s-ar putea spune că radicalitatea este actul de destrămare a unei structuri și de formare a uneia noi, ruperea și stabilirea unor relații. Or, dacă relația, cum mi se pare, fundamentează existența, atunci se poate spune că radicalitatea

este atitudinea intelectuală şi activă care veghează la *naşterea* lucrurilor.

Această idee m-a pasionat demult, de cînd m-am mirat că elementele chimice sînt cel mai active *in statu nascendi,* că ele au un *timp,* avînd un început, şi de cînd am învăţat că un animal reacţionează la deschiderea şi închiderea unui circuit electric. Spre sfîrşit de an se fac mărturisiri şi, de aceea, îmi permit să ies din carapacea abstractă a cuvintelor, cu un fel de confesiune. Pe vremea aceea, student în medicină, mă pasionam de fiziologie, ca un amator de procese în timp, în reacţie cu statica ştiinţifică a anatomiei, bază a studiilor medicale, pe care n-am înţeles-o decît tot prin geneză, punînd mîna pe un tratat de embriologie. De altfel, prima mea lucrare comunicată era foarte departe de literatură, cît putea fi mai departe, şi se numea : „Acţiunea bromurii de hexametoniu asupra sistemului sanguin al cîinelui", făcută în colaborare cu colegii mei mai mari, Traian Negru (astăzi fiziopatolog) şi Dimache, sub conducerea dr. Melania Cohn, asistentă la fiziologie, om de o extremă vivacitate şi curiozitate intelectuală. Lucrările de fiziologie, din nefericire pentru rigoarea ştiinţifică, erau un formidabil prilej de speculaţie pentru un tînăr de douăzeci de ani, mai ales pentru că lecţiile de biologie, care ar fi trebuit să fie suport pentru meditaţia generalizată, erau infectate pe atunci de pseudoştiinţă şi, de aceea, la un nivel execrabil. Ştiinţa, chiar la nivelul elementar al începătorilor, are un spirit radical, mai ales în partea sa teoretică. Tratatul lui Best şi Taylor este mai captivant decît orice roman, după însuşirea limbajului de bază. De

atunci ideea unei metode centrale m-a urmărit, şi ea s-a dezvoltat în contact cu dialectica şi, în sfîrşit, credeam că a sosit momentul de a mă încerca în atacarea acestei obsesii.

Aş îndrăzni să afirm că am cîştigat enorm avînd această rubrică, pentru că nu m-am apucat să scriu eseul despre radicalitate de la un cap la altul, întrucît o rubrică are nevoie de o anumită variaţie şi flexibilitate. De aceea m-am apropiat de temă din diferite unghiuri, pe diferite subiecte, lăsînd cîte o săptămînă să-mi lucreze liniştit retorta de unde se sortează ideile. Acest procedeu, pentru mine, nu ştiu dacă şi pentru eventualii cititori, aparent îndepărtîndu-mă de ce mi-am propus, mi-a permis nu să-mi dezvolt intuiţia, s-o întind ca pe sfoara unui ghem, ci s-o modific. Gîndindu-mă din acest unghi, la Swift şi Tolstoi, am ajuns nu la radicalitate, ci la contradicţia radicalităţii, la imposibilitatea ei absolută şi la marea ei valoare relativă, numai relativă, la mecanismul mereu prezent prin care lucrurile devin contrariul lor, negîndu-se. Dacă aş fi scris cartea de la un cap la altul, m-ar fi furat jocul speculaţiei şi nu aş fi înţeles multe lucruri.

În aceste articole s-au vărsat toate celelalte preocupări ale mele — politice, sociale, literare, de atitudine —, mi s-au clarificat multe. Aş spune chiar că deşi efectiv nu lucrez mai mult de o oră şi jumătate la cîte un articol, el este cea mai importantă activitate, e ora de soi a fiecărei săptămîni.

PRECOCELE PROFET (I)

Patriarhul puber al poeziei moderne nu a fost numai un precursor al literaturii aşa cum se face astăzi, dar şi al unei mentalităţi şi transformări de perspectivă din realitatea însăşi. Ceea ce pentru el era halucinaţie, viziune, cuvînt, dorinţă ce îşi poate găsi expresia obiectivată numai pe hîrtie (nici măcar în conştiinţă, în timpul vieţii lui), pentru noi este realitate imediată, atît de răspîndită, încît nu mai este insolită. Trecătorii n-o mai bagă în seamă ; cum nu observăm casele de pe străzile prea familiare. Recitind *Une Saison en enfer*, m-a izbit profeţia, care nici măcar nu era spusă ca o profeţie, ci doar o dorinţă personală, sau o experienţă interioară a unui băiat de nouăsprezece ani, rănit la mînă de glonţul ciudatului său prieten dintr-o relaţie ciudată. Este greu, ţinînd seama de lipsa lui de experienţă, de imposibilitatea lui de a deduce din mişcarea veacului, să nu crezi că în centrul lumii nu există abstractul tipar, principiul sensibil din care, dacă prin geniu ai acces la el, se pot deduce toate desfăşurările.

O lume existentă *in nuce,* nu sub forma propozițiilor clare, a teoremelor, ci sub forma aparent mai fugace a unor experiențe profunde, a unei sensibilități — i-am spune, ținînd seama de vîrsta acestui profet — „apriorice".

Să ne reamintim ce spune Rimbaud, subliniez: *la vîrsta de nouăsprezece ani*: „De multă vreme mă lăudam că posed toate peisajele posibile și socoteam derizorii celebritățile picturii și poeziei moderne". Avea dreptate, acele celebrități au fost derizorii și au dispărut.

„Îmi plăceau picturile idioate — pervaze de uși, decoruri, pînze de circ, firme, zugrăveli populare; literatura demodată — latină bisericească, scrieri erotice fără ortografie, romane ale strămoșilor noștri, basme cu zîne, cărticele pentru copii, opere vechi, cîntece neghioabe, ritmuri naive". Și a apărut Rousseau-vameșul, ce exaltă copilăria, obiectele simple și insolite, ca să nu vorbim despre romanele erotice fără ortografie. Ce-i plăcea lui a devenit moda veacului, compulsie interioară.

„Visam cruciade, călătorii pentru descoperirea unor locuri necunoscute, republici fără istorie, războaie religioase înăbușite, revoluționări ale moravurilor, deplasări de rase și de continente."

Ceea ce visa adolescentul am avut și avem. Moravurile au fost revoluționate, au apărut republici fără istorie, Europa nu mai este centrul lumii și deci rasele și continentele migrează, războaie religioase înăbușite se găsesc.

Rimbaud scria aceste rînduri în 1873, cînd lumea era și părea cu totul altfel și cînd gleznele femeilor

produceau mai multă senzaţie decît o minijupă (ca să vorbim doar de revoluţia de moravuri). Imperiile coloniale erau de abia la începutul lor, acum cele mai multe au şi dispărut. Fiecare dintre visele sale, enunţat în cîte două cuvinte, un substantiv şi un adjectiv, sînt încărcate cu sensuri şi au influenţat viaţa a milioane de oameni, viaţa şi moartea lor.

Rimbaud adăuga : „Scriam tăceri, nopţi, notam inexprimabilul. Ţintuiam ameţelile." Pentru a scrie acum aceste lucruri este nevoie doar de realism.

Cu un singur lucru nu sîntem de acord, oricît de sîngeroase ar fi în fond aceste cuvinte. Nu există un anotimp în infern, se poate trăi şi aşa, şi încă foarte interesant, pasionant, n-aş schimba acest veac cu altul, cînd moare şi se naşte o lume, cînd, prinzînd două epoci, vieţile noastre sînt dilatate.

Iubite maestre, tinere coleg, întoarce-te să te plimbi calm, cu pipa în gură, pe străzile reveriilor tale.

Lumea s-a născut nu din cuvînt, ci din sensibilitatea tulburată, şi se naşte mereu.

TOT DESPRE RIMBAUD (II)

Mai înainte am vorbit despre profețiile poetice ale lui Rimbaud, sub influența emoției descoperirii unei corespondențe între sensibilitatea profundă și desfășurarea istorică, văzută nu în mecanismele ei, ci prin imaginea artistică, globală și vie. Să ne oprim și să încercăm să desluşim, pe cît se poate, mecanismul acestei profeții, adică dincolo de mirare să vedem ce elemente din realitatea istorică acționează pentru a face posibilă această manifestare profetică a sensibilității.

În acest demers pornim de la postulatul determinării istorice a conștiinței ca și a formelor de manifestare culturală ale ei. În fiecare clipă istoria este cea care se exprimă în artă, nu sub forma cristalină a raporturilor de cauze și efecte, ci într-o formă mai expresivă, mai sintetică și potențială, nu lipsită de mistificare, pentru că realitatea istorică se amestecă în parte cu dorințele ce nu se pot realiza pe deplin niciodată. Concepția antică a „glasului", a demonului care vorbește

prin artist se poate transfera în limbajul modern. Glasul este al istoriei adînci, al desfăşurărilor posibile sau necesare, aflate încă într-o stare nediferenţiată, de presiune asupra vechilor structuri la suprafaţă încă rezistente. Este glasul neconcordanţei, al conflictului dialectic.

Rimbaud expune cu candoare, în acele pagini profetice din *Une Saison en enfer,* nu numai dorinţele ce vor deveni fapte, dar şi mecanismul prin care ele se nasc. De aici am putea deduce modalitatea în care se ancorează, în realul adînc, sensibilitatea artistului. Mai întîi, ne mărturiseşte Rimbaud, nu mai crede în nici una dintre valorile consacrate, în gustul comun, în tabela de onoruri culturale ale societăţii. Numele la modă nu-i mai spuneau nimic, cărţile, poemele şi tablourile i se păreau deşarte. Trecutul unei societăţi tocmai prin aceste valori pompoase acţionează şi, în perioadele de apogeu, de clasic echilibru, valorile consacrate şi cele reale adeseori coincid. Începutul crizei se manifestă prin imposibilitatea de a face să treacă drept reale toate consacrările. Desigur, există şi o doză de nedreptate. Rimbaud respingea nu numai falsele valori, dar şi pe cele adevărate, şi dacă în majoritatea lor numele anului 1873, cînd scrie *Une Saison en enfer,* au dispărut, anatema sa cade şi asupra lui Baudelaire, poet modern, de o covîrşitoare influenţă. Dar poate că somptuozitatea marelui poet, ca şi capacitatea sa de maximă cristalizare, îl făcea suspect lui Rimbaud. Or, tocmai somptuosul, bogatul şi complicatul, ceea ce este orgolios şi

strălucit de mîndru, este mai întîi respins. *Une Saison en enfer* cuprinde o variantă a celebrei *Chanson de la plus haute tour,* capodoperă de copilărească simplitate, de o cantabilitate de folclor vechi franțuzesc. Există o perfectă concordanță între dorințele artistice ale lui Rimbaud — plăcerea dată de povestirile pentru copii, de cîntecele simple și ritmurile naive, de vechile firme și toate lucrurile umile — și această clasică poezie a modernismului suav. Revolta radicală a lui Rimbaud este delicat lirică, aparent moale și, prin aceasta, de neînfrînt. Ea nu are, aici, un caracter violent, damnat, nu folosește numele și imaginile negative a lumii căreia i se opunea. Nu există aici nici o „litanie către Satan", nici o etalare a luxului morbid, ca la Baudelaire, ce ura iubind și iubea urînd, ci o perfectă detașare, stînd sub semnul uitării, o regresiune față de rău, asemănătoare „cîmpiei care crește, *à l'oubli livrée,* și se-mpodobește cu tămîie și neghină, în bîzîit sălbatic de muște murdare". O dorință naivă și o întrebare naivă, a virginității — sub simbolul ei religios, în același timp popular. Comparați *Chanson de la plus haute tour* — unde viața se pierde *par délicatesse* — și luxul dement din *La Vie antérieure* a lui Baudelaire, și veți abserva enorma diferență dintre aceste revolte, dintre aceste două faze ale revoltei.

Rimbaud este popular, nu luxuriant, naiv, nu furios. Moderniștii de astăzi să nu uite aceste începuturi populare, acel elogiu al desăvîrșitei simplități, dragostea pentru lucrurile simple stîngace, uzate, sărace, poezia

cenușăreselor neanimate, a obiectelor umile. Pentru că fiecare schimbare de structură, înainte de toate, este o regresiune spre permanența democratică, adică spre acei oameni care oricînd, sub orice domnie, au marea consecvență istorică de a se naște, a trăi, a se înmulți și a muri. Modernismul nedemocratic este numai o etapă, dacă nu-i o simplificare.

IAR DESPRE RIMBAUD (III)

Purpura, bijuteriile şi titlurile o dată îndepărtate au lăsat să străbată cea mai simplă voce, obiectele cele mai umile. Criza unei societăţi începe firesc cu criza autorităţilor ei spirituale şi a simbolurilor exterioare ale autorităţii, a podoabelor ei.

Procedeul lui Rimbaud este încă o dată afirmarea că „nebunie este înţelepciunea acestei lumi“, respingerea vechii civilizaţii antice, cu toate autorităţile ei. O poezie din *Sărbătorile Răbdării* (întregul ciclu stînd sub acest semn) exprimă direct această atitudine : „Miile de întrebări, care se ramifică, nu duc în fond decît la beţie şi nebunie“ (*Vîrsta de aur*). Iar respingerea „angelică“ este la fel de deplină : „Lumea e vicioasă ; dacă asta te miră ! Trăieşte şi lasă focului obscurul nenoroc“. Căderea autorităţilor culturale care nu mai spun nimic, elogiul simplităţii, al neînţelepciunii, la Rimbaud nu este decît transpoziţia poetică excepţională a tuturor formelor de revoltă populară, de dinainte de cristalizarea programelor politice, aşa cum au fost ereziile

extremiste ale Evului Mediu (albigenzii, de pildă), sau respingerea programatică a autorității săvîrșită de oamenii Renașterii, care refuzau erudiția scolastică pentru a fi doritori și înfometați de o realitate pe care voiau s-o perceapă într-o stare pură. Este expresia bucuriei experiențelor și experimentului, caracteristică pentru acea epocă. În fond, credință în valoarea cunoașterii directe, poate tot o iluzie, dar o iluzie înnoitoare. Tot ce „se spune" și nu se trăiește este lipsit de valoare. Sub acest raport, înnoirea adusă literaturii de Rimbaud nu este decît repetarea unui ciclu, ea nu este propriu-zis nouă, ci tipică, un procedeu obișnuit turnantelor istoriei.

Pînă și tehnica psihică, procedeele de eliberare sînt deja cunoscute din alte epoci. Înainte de toate, eliberarea de ambițiile concrete ale unei anumite societăți, pasivitatea necesară intrării în contact direct cu elementele, cu încă o dată ceea ce este permanent. Valorile par lovite de extremă istoricitate, ele au apărut și vor dispare, nu sînt decît suprastructură. Complicația este un adaos și stă sub semnul trecerii timpului.

Elle est retrouvée.
Quoi ? — l'Eternité.
C'est la mer allée
Avec le Soleil.

Marea deci, soarele, transumanul, lipsa de grijă, lenea care te eliberează de ambiții și te lasă pătruns adînc de acest contact direct și nesofisticat. Desigur, este o formă de purificare. Dar, atenție, orice se poate naște încă de aici, din această negație. În planul expresiei,

prin simplitate şi directeţe, ea este superbă şi constituie o realizare. Dar, în planul istoriei, dintr-o asemenea stare de spirit se poate naşte orice. Desigur, şi revoluţia — care are nevoie de lipsă de respect pentru autorităţile constituite. Dar şi anarhia individuală şi chiar nebunia colectivă.

Pe ruinele valorilor pot prinde toate ideile de sînge şi crimă, pentru că şi ele sînt elementare. Organizarea subită, în centurii, a unei asemenea stări de spirit, poate duce la orice. Deci mersul firesc şi singura salvare, după topirea vechii înţelepciuni, este recursul la înţelepciunea perenă, populară, opusă totuşi prin definiţie excesului. Un program radical, dacă se menţine doar în radicalitate şi negaţie, este periculos, stihial, mic-burghez, adică nesigur şi supus tuturor exagerărilor, ca orice explozie afectivă. Adeseori unele mişcări anarhice de tineret din Occidentul contemporan, care cu drept cuvînt s-ar putea reclama de la Rimbaud, „hippy“ *avant la lettre*, amintesc prea bine de emoţionalitatea fascistă. Şi bestia este elementară. Starea de revoltă trebuie să se completeze cu raţionalitatea constructivă.

Oricum, ceea ce am afirmat în aceste trei articole trudea să demonstreze doar lipsa gratuităţii. Rimbaud nu e frumos, el este profetic, iar profeţia înseamnă istorie, deci o formă sublimată de politică. De altfel, şi profeţii erau politicieni.

II
LITERATURĂ ȘI DIALECTICĂ

„SÎNT PLINĂ DE ZEU ŞI TOTUŞI ÎN AFARA NEBUNIEI LUI"

În fraza lapidară a lui Euripide este cuprinsă o întreagă *ars poetica,* o definiţie subtilă şi profundă a artei şi a artistului. Am auzit-o recent, la un spectacol cu *Troienele* şi poate din egocentrism, sau din pură preocupare profesională, sau din chinuitoarea noastră tendinţă de a ne întreba mereu ce este incerta noastră ocupaţie, m-a izbit şi am reţinut-o, selectînd-o din noianul de fraze strălucite, care povesteau despre moartea şi înrobirea troienelor şi arderea vetrei Troiei. Pentru că aproape toate celelalte ocupaţii au o justificare imediată, în rezultatele lor ; medicul are scepticisme generale, dar rareori încearcă să definească medicina, el se îndoieşte de eficienţa sa, nu şi de rostul şi justificarea efortului său, şi aşa se întîmplă şi cu alţii, chiar cu oamenii de ştiinţă, cei mai apropiaţi de îndoiala noastră. Artistul este singurul meseriaş, mai ales de cînd a încetat să facă stîlpi şi porţi rituale şi construieşte frumoase obiecte inutile, care se întreabă mereu de temeiurile sale. Discuţiile despre estetică par a nu putea avea un sfîrşit şi

nici măcar o pauză, pentru că la fiecare rînd sîntem expuşi nu unei probleme particulare, ci întregii probleme.

Fraza din titlu este rostită de Casandra, la sfîrşitul profeţiei despre nenorocirile viitoare ale Atrizilor şi propria sa moarte tragică. Prin gura ei vorbeşte zeul-poet Apolo, a cărui preoteasă este, zeu al inspiraţiei poetice, dar şi al profeţiilor care de-a lungul istoriei Greciei antice s-au rostit prin gura Pithyei din Delphi. Cele două funcţii sau însuşiri ale zeului sînt înrudite, sau, ca s-o transformăm în termeni moderni, imaginea sintetică şi generalizatoare a artei nu poate să nu fie profetică, este menită să înfrîngă limitarea prezentului sau balastul mort al întîmplărilor trecute şi rostuite, deschizînd cunoaşterea spre viitor. Mai mult decît previziunea ştiinţifică, profeţia artistică îşi depăşeşte premisele, dezvăluie latenţele faptelor prin cea mai curioasă, aş zice misterioasă, dintre generalizări.

Însă, pentru a vedea şi comunica, în momentul de panică, ceea ce trebuie si are să se întîmple, Casandra îşi dezvăluie ciudata contradicţie, dubla ei natură. Mai mult decît oricine, ea este „plină de zeu", de inspiraţia tumultuoasă, de pasiunile care-i domină pe ceilalţi şi-i împing la pierzare, pasiuni prin care se exprimă destinul. Zeul însă este „nebun", iraţional, el izbucneşte din fire, pe cînd Casandra, cea mai plină de el, este „în afara nebuniei lui". Ea enunţă clar ceea ce este numai mişcare şi implicat. Prin ea se exprimă natura contradictorie a artei, care este în acelaşi timp implicare, participare, dar şi reflexivitate. Este punctul de unire a pasiunii cu înţelepciunea, a iraţionalului trans-

ferat, trecut în tiparele clare și poate eterne ale rațiunii, ale cunoașterii clare. Artistul, după această definiție, este dominatul, care domină, stăpînitul deplin în momentul în care se eliberează, nu de tot, ci numai de nebunia forței care-l umple. Bîiguiala afectivă capătă un sens.

Teoriile moderne ale esteticii, mai ales așa cum au fost exprimate nu de teoreticieni și de profesori, ci de creatori, au oscilat și au accentuat o latură sau alta a contradicției în mod unilateral. Ne-am deplasat, în ultimii zeci de ani, de la o concepție de tip Valéry, care „prefera o pagină vizibil stăpînită unei fraze geniale de pură inspirație", la dicteul automat, la ascultarea plină de totală servilitate față de vocile dinăuntru, pline de „nebunie", apoi să zicem prin noul roman, înapoi la o severă purgare de emoții, la privirea rece și obiectivă ca o celulă fotoelectrică, la victoria, fie și aparentă, asupra subiectivității care ne închide fatal în noi înșine. Am oscilat de la expresionism la constructivism, în plastică, și exemplele se pot multiplica. Ne aducem aminte de Tonio Kröger al lui Thomas Mann, care-și refuza spontaneitatea, măcar programatic, și era sigur că bietul negustor de pe puntea vasului nu era un artist, pentru că emoțiile sale în fața cerului înstelat erau sincere, prea sincere. Oscilațiile acestea, trecerea furtunoasă în cadrul unui deceniu de la o extremă la alta, instabilitatea orientărilor, cu toate rezultatele remarcabile pe care le dă investigația la limite, sînt determinate de unilateralitate.

Frumusețea frazei lui Euripide, și profunzimea ei, vine din cuprinderea sintetică a contradicției, ca o con-

tradicție, din dialectica ei. Pentru că a trăi această contradicție, din plin, înseamnă conducerea sigură și riguroasă a celei mai intime inspirații de moment, cizelarea severă a surprizei interioare, laborioasa așezare a ceea ce numai prin muncă nu poți obține niciodată, sau renunțarea fără milă, adesea, la ceea ce este mai prețios și mai neașteptat. Arta este o spontaneitate care se înfrînge pe sine și se curbează după cea mai severă regulă. Lumea lăuntrică se disciplinează adesea, în funcție de cea mai atentă și scrupuloasă observație exterioară, a întregii lumi care ne înconjură. Poate din focul devorant al acestei tensiuni între laturi contradictorii și coexistente se naște fuziunea, tot contradictorie, în imagine, a concretului și abstractului, a extremului particular gravid de generalitate. De aici libertatea și necesitatea, amîndouă deodată implicite actului de creație artistică și poate creației adevărate din orice domeniu. Din această contradicție, a fi plin de zeul nebun și totuși în afara nebuniei lui, țîșnește liniștea și neliniștea simultană. A încerca să faci artă înseamnă a accepta această stare de sfîșiere contradictorie, a trăi încercînd să unești, în ciuda opoziției lor ireductibile, ambele laturi.

Și, ca să revenim la preocupări polemice, în această lumină trebuie să respingem ca unilaterale explicațiile ce apar uneori în critica noastră despre „creația pură", despre țîșnirea spontană care singură oferă vitalitate personajelor literare sau sublinierea nedefinitului, a total inexplicabilului, o înțelegere truncheată a ființei văzută doar în singurătatea ei. Aceasta în cazurile fericite cînd o opinie, clar exprimată, păcătuiește doar prin

unilateralitate, cum se întîmplă la cei mai buni dintre criticii grupați mai ales în jurul *Luceafărului*. Aceștia, mi se pare, trăiesc obsesia unui nou romantism, cam întîrziat, poate ca o reacție la un exces de naturalism plat, fals botezat realism, dintr-o epocă anterioară. Nu ne referim la galimatiasul de termeni din unele „păreri“ despre „natură și cultură“ (vorba lui Mazilu), de acolo și de aiurea, unde nu e vorba nici de unilateralitate, nici de dialectică, ci doar de nedemna contradicție logică. Atunci nu ne izbește perplexitatea cunoașterii ajunsă la limite, ci încurcătura lingvistică rezultată din ignorarea abecedarului.

Desigur, a refuza extremele pur și simplu, pentru că sînt extreme, duce negreșit la cea mai cumplită platitudine, cuminte cum e platitudinea de obicei. Apelul la dialectică nu înseamnă așezarea într-o confortabilă atitudine de mijloc, de falsă înțelepciune, ci tocmai dimpotrivă, înțelegerea, cuprinderea extremelor aflate în contradicție. Frumusețea niciodată mediocră a înțelegerii dialectice rezultă nu din luarea „cîte puțin“, meschin, din fiecare latură contradictorie, ci din percepția, în același timp, a tensiunii lor extreme. Așa mi se pare că s-ar explica ciudata stare a Casandrei, în apogeul profeției sale.

BĂLCESCU, SAU TENSIUNEA ÎNTRE IDEAL ŞI REAL

Articolul poematic revine din cînd în cînd, nu numai în editoriale peisagiste, ci şi în cronici, eseuri, uneori chiar studii. Gol şi verbios, el este adeseori un martor nu numai al lipsei de gîndire, lucrul este evident, dar şi al lipsei de reală emotivitate. Faţă de adevărata lirică, exuberantă sau severă, el este în acelaşi raport ca sentimentalitatea manilovistă faţă de adevăratele afecte.

Comemorările sînt minunate prilejuri de proliferare ale acestui gen liricoid. Cîte o personalitate din istoria noastră culturală este asediată cu goale declaraţii de dragoste, de parcă ar deţine o zestre confortabilă. Nicăieri aceste declaraţii n-ar suna mai fals ca în cazul celui aniversat acum. Bălcescu a fost un mare afectiv şi un antisentimental, a fost, după expresia fericită a lui G. Călinescu, „un mesianic practic". Stilul său a fost supus retoricii epocii romantic-carbonare. Ca om, îmi place să-l văd ca pe o fiinţă dură, trăind o mare dramă, o sfîşiere comună celor care trăiesc la limita

dintre două lumi, activitatea practică de fiecare zi, acţiunea politică, „ştiinţa posibilului" deci, şi marea perspectivă istorică, idealurile, un absolut al dezvoltării naţiunilor şi omenirii.

Avem mărturii de la contemporani că Bălcescu a fost cel mai puţin retoric şi cel mai puţin sentimental dintre oamenii de la 1848. De unii era considerat „om de temut", nu lipsit de abilitatea de a găsi resurse pentru a-şi împlini ideile, ştiind să fie necruţător cînd trebuie şi diplomat cînd era nevoie, urmărindu-şi intenţiile cu perseverenţă, neliniştit, dar nu haotic, vizionar, dar activ, posedat nu de himere, ci de acele idei care nu sînt niciodată elegante sau frumoase, sau, doamne fereşte, „plăcute", ci numai grandioase pentru că trebuiesc făcute, împlinite în concret, imprimîndu-şi pecetea pe realitate, supunînd-o, supunîndu-i-se.

Deşi limitat de epoca sa, ca toate marile personalităţi, n-a fost închis în ea. Mi se pare că el încă ne răspunde unei grele probleme, pare-se imanentă actelor politice, atunci cînd ele se înscriu pe orbite majore. Este vorba de raportul în istorie dintre ideal şi real, dintre ce trebuie să fie şi ce este, sau poate dintre prezent şi viitor. Dintre intelectualii români ai trecutului, el şi-a pus cel mai acut această întrebare, credem, a teoretizat pe marginea ei, a acţionat în conformitate cu ea. A te supune tot fracţiunii de real care e prezentul încremenit, nevăzut în perspectivă, a sacrifica totul eficienţei clipei, a uita scopurile pentru mijloace, ţelurile pentru căi, a trăi fără distanţă şi fără rezervă timpul prezent cu raporturile sale de forţă se numeşte, în mod obişnuit, oportunism. Acţiunile trebuie să fie oportune, adică să

supunem timpul idealului, să căutăm în care moment fața idealului ni se dezvăluie cu cea mai mare claritate. Oportunismul este supunerea mărginită a idealului la timp, pînă la renunțarea la el. Limba mai face o diferențiere : toți oamenii politici, ca să nu vorbim de bărbații de stat, sînt oportuni. Așa-numiții politicieni sînt oportuniști. Deosebirea dintre ei nu este numai morală, ci cuprinde în sine o mare dramă, marele pericol pentru ființa fiecăruia. Cei supuși exclusiv momentului, cei care nu disting deosebirea dintre scopuri și mijloace, și se închină, absolutizînd, celor din urmă pentru că sînt mai aproape, au viața lipsită de sens, divizată între clipe izolate prin care-și tîrăsc aparența corporală a continuității. Numai persistenta urmărire a unui ideal, în concretul fiecărei clipe, dă unitate, sens și împlinire unei vieți, și nu există decît lucrurile împlinite. Bălcescu reprezintă în istoria noastră refuzul categoric al oportunismului, înțelegerea că uneori o dramă este preferabilă, prin urmările ei, supunerii continue fără rezerve la clipă și conjunctură. El n-a disprețuit însă nici puterea, nici violența (a fost chiar obsedat de ele), n-a rămas la nivelul vorbelor goale, n-a fost iresponsabil, nu s-a dat în lături, cu un gest de neputință de la răspunderea istorică, de la activitatea practică. El este unul dintre acei oameni speciali care sînt pătrunși de real, îl simt, dar îi știu și limitările, insuficiențele sub forma prezentă, riguros, dar și înflăcărat, într-un raport deci dialectic cu realitatea, care este și nu este în același timp, pentru că ființa ei este o curgere cu un sens. Este știut că în persoana lui Bălcescu, pentru prima dată cu o conștiință clară, poate

tocmai pentru că era activ, au fuzionat un mare patriotism şi o reală dorinţă de a uni toate forţele naţionale ale epocii, care luptau pentru eliberare. Interesele, atunci, se pare că erau ireductibile, însă Bălcescu face parte dintre oamenii care nu trăiesc exclusiv în prezentul lor, ci au privilegiul de a nu-şi fi întru totul contemporani.

El a găsit un loc geometric al chinuitoarei contradicţii dintre concret şi abstract, dintre ideal şi real : istoria. Bălcescu a fost primul ideolog istorist de la noi şi această problemă era tentată într-o mare perspectivă de justificare a existenţei — o meditaţie, pe această de-abia sugestie a lui Bălcescu, în lumina marii descoperiri ulterioare a filosofiei : antropologia marxistă poate fi una din cele mai rodnice căi.

Aniversările, ciudate omagii aduse timpului, sînt bune dacă nu sînt făcute „în treacăt", fără urme.

RECITINDU-L PE BALZAC

După mai bine de un deceniu, parte din vina mea, parte nu chiar, l-am reluat, mai mult întîmplător, pe Balzac. După o despărţire de o treime din viaţă, supus ca oricine influenţelor, prejudecăţilor, gusturilor şi reacţiilor norodului literar, devenisem aproape indulgent cu bătrînul maestru. Scrisese prea mult, se ocupase cu crearea de oameni, ceea ce, se ştie, nu e chiar elegant, era prea clasic şi mai ales fusese prea model. Desigur, îi mai recunoşteam şi nişte merite, din decenţă, din amintiri de tinereţe, n-aş fi fost în stare să spun, ca nu ştiu cine, că a scris hectare de pagini, reducîndu-l la starea de agronom al artei. Însă eram indulgent şi, dacă nu-l judecam prea aspru, era doar pentru că eram eu bun, şi nu el mare. Recitindu-l, m-am simţit slinos de o solidaritate prost înţeleasă cu snobii (*sine nobilitate*), cu proştii şi farseurii. Pentru că impresia este colosală. Personajele se înlănţuie şi cresc în statură într-o infinitate de reacţii. Balzac are toată cruzimea creatorului, nu-i

iartă nici pe cei pe care, în vorbele și gîndurile nepuse de el pe hîrtie, i-a detestat, nici pe cei pe care i-a iubit sau admirat. Ocnașii evadați sînt gigantici și răi, ducii sînt fini și samavolnici. Ducesele sînt mai rele decît prostituatele și puțin mai bune decît ele. Toți cresc și se dezvăluie în inter-relație, singuri poate ar fi săraci sau goi pe dinăuntru. Totul devine o uriașă protoplasmă sensibilă, o colonie de celule care fac și desfac într-una un organism. Planurile lor sînt grandioase, acțiunile sînt rapide, motivațiile complexe. Particularitatea psihologică, boala lui Vautrin-Collin-Herrera devine mai mult decît o ciudățenie, capitol de psihopatologie, prin plasarea ei în raport cu alții, cu lumea, cu societatea. Ca toți marii artiști, Balzac știe să facă oameni capabili să nege lumea, nu pentru că nu-i cunosc legile, ci pentru că i le-au demontat prea bine, transformîndu-le în rotițe ce pot fi aranjate după voie. Societatea franceză își descoperă mecanismul printr-un martor din afara ei, care știe să se joace cu ea, pentru că n-o ia în serios. Înăuntrul ei, toți sînt într-o relație complexă, sînt sclavi și stăpîni în același timp, pentru că legile de combinare ale oamenilor, măcar în ultimele cîteva sute de ani, sînt labile și netemeinice. Doama Camusot, soția Judecătorului de instrucție, în timp ce are satisfacția de a o îngrozi printr-un fel de șantaj pe ducesa de Maufrigneuse, îi pune ciorapii și-i sărută genunchiul cu admirație, iar aceasta este înspăimîntată și își iese din toate reflexele, renunță la habitudini, e mare cucoană și vulgară în același timp — și libertatea cu care e

cocotă o demonstrează o și mai mare doamnă. O mare creație este o demonstrație a clivajului lumii, a caracterului său de scriitură pe apă, a golului interior, negator, al ființelor și lucrurilor. Din legi ce par imuabile, artistul major face jucării de relație, purtîndu-și cu sine contradicția. Nimic nu este „chiar așa", starea e mereu învinsă de mișcare. Aceeași doamnă Camusot, fiică de camerier, este fericită, și Balzac subliniază și comentează acest lucru, pentru că pregătește o carieră nu unui om strălucit, pierdut în mijlocul societății, din cauza liniștitei contemplații a absolutului, ci unui meschin carierist mediocru. A-ți face calul consul este mult mai mult în ordinea ambiției decît de a-l alege, dintre toți oștenii, pe David și de a-i pune mîinile pe creștet. Efortul acestui joc al puterii este de a demonstra continuu posibilitatea de existență a nefirescului, de a combate și nega regula bănuită, căzînd în altă regulă, și ea călcată la rîndul ei.

Poate Balzac a fost partizanul regalității feudale, avînd nostalgia unei lumi care să fie fermă, cu reguli bine stabilite și imuabile, ce nu se descompun sub privirea lui scrutătoare, la fel de anihilantă ca și voința lui Vautrin. Spera că poate a fost odată o lume în stare să-l învingă, să-l oblige cu inexorabilul ei, impunîndu-i necesitatea, o dată pentru totdeauna, nepermițîndu-i să dăinuie atîrnat în neantul căscat în spatele relațiilor umane. A fi înfrînt de necesitatea lumii este poate cea mai mare binefacere, interzisă celor cu pătrunderea lui Balzac. Opoziția sa față de lumea născută

după revoluţia franceză, care-i era oricum mai favorabilă, venea dintr-un sentiment al greutăţii propriei sale libertăţi faţă de societate, dintr-o nostalgie adînc înrădăcinată în noi de a ne şti limitaţi, de a nu observa că femeile uşoare sînt contrariul lor, că aparenţa şi esenţa se opun tot timpul fără să poată exista una fără de alta, după cum nu poate exista în fizică o adîncime fără suprafaţă. Doamna de La Fayette, incomparabil mai mică artistă, observase în lumea pe care de la distanţă, în timp şi în verticala ierarhiilor, o admira Balzac, aceeaşi netemeinicie, aceeaşi dedublare a gesturilor care înseamnă adeseori contrariul lor. Balzac trebuia să iubească aristocraţia dispărută şi ordinea, pentru că nu-şi putea suporta puterea şi se revolta împotriva propriei sale capacităţi nelimitate de negaţie. Dacă ar fi putut-o răbda, n-ar fi avut-o, pentru că nu poţi desface urzeala lumii decît avînd nostalgia stabilităţii, a lucrului care este.

Noi, cei de acum, poate ar trebui să ne pătrundem şi să ne obişnuim cu permanenţa mişcării, ca esenţială manifestare a firii, să ne asumăm dialectica şi să o trăim cu stoicism, sau chiar cu mîndrie.

Este sigur însă că revelaţia acestei admirabile inconsistenţe dialectice nu poate fi concepută în afara socialului. Nimic nu-şi dezvăluie faţetele multiple şi contradictorii decît în relaţie cu altceva. Toţi sîntem sinteze de raporturi, de relaţie ; se ştie că, atunci cînd sîntem rupţi din ele şi amintirea lor, devenim schizofrenici, cei mai grav bolnavi mintali, caracterizaţi prin absoluta singurătate care-i anihilează.

Romanul nu poate fi decît social, nu poate să nu fie social, este totdeauna fără greş aşa, fie că se recunoaşte, fie că nu. Cu cît sîntem mai conştienţi de asta, cu atît este mai bine. Ne rămîne doar să avem curajul, sau posibilităţile lui Balzac, de a nu evita paralela dintre curtea de la Conciergerie şi cabinetele pairilor Franţei, ironica asemănare a nivelelor. Desigur, nu este o garanţie că vom face vreodată măcar o parte din ce a făcut Balzac, dar tragem un loz la loteria cu cîştigurile mari.

PERMANENȚA CULTURII ROMÂNEȘTI

Nu putem concepe permanența unei culturi ca o stare, un principiu imuabil și anistoric, umbră constantă veghind avatarurile unui popor. Născută în condiții istorice concrete, supusă influențelor, transformărilor și, mai ales, evoluției interne ale unei colectivități, această permanență, ca și caracterul unui om, este un sistem comun de reacție, o anumită facultate de a intra în tensiune cu schimbarea, de a o determina lăsîndu-se determinată. Fără a întrebuința vitalismul mai mult decît ca pe o metaforă, s-ar putea spune că o cultură este un organism viu, plastic, dar și înzestrat cu memorie. Mai mult încă, în măsura în care este o existență, organică, reală, stabilită printr-un milenar proces istoric, ea conține mereu laturile unor contradicții, pe care le rezolvă născînd altele.

Pentru cultura română modernă, așa cum s-a consolidat ea de la începutul secolului trecut, mi se pare că tensiunea specifică a fost întredeschiderea largă spre universalitate, stabilirea unui dialog fertil cu toate ce-

lelalte culturi şi, în acelaşi timp, asumarea culturii populare, nevoia de organicitate — care este totdeauna un mod de prelucrare a experienţei milenare a poporului. Mi se pare în acest fel caracteristică dubla activitate a generaţiei de la 1848, ai cărui fii spirituali ar trebui să ne considerăm întotdeauna. Cei de la '48 au fost istorici şi progresişti, au îmbinat două dubluri de deschidere: în afara, şi în profunzimile conştiinţei poporului; înspre trecut, dar şi înspre viitor. Surprinderea fineţii dialectice a raportului „cultură populară şi cultură universală", a rigorii şi entuziasmului, a evoluţiei şi organicităţii, a păstrării şi schimbării, o realizează o generaţie strălucită, sintetică, deschizătoare de drumuri, făcînd posibilă apariţia literaturii marilor clasici. De fiecare dată cînd această sinteză (care capătă mereu alţi termeni) s-a rupt, cultura română a intrat într-o stare de criză. Cea mai evidentă a fost aceea a sămănătorismului, curent nu popular, ci vulgar, vulgarizator, amintindu-ne de costumele naţionale fistichii de la balurile din plăşile de altă dată. Literatura propriu-zis sămănătoristă, cu un astfel de program, este nulă şi semidoctă, lipsită de autenticitate. Nu este curios, în ordinea dialecticii, faptul că un om ca Eminescu ne-a exprimat cel mai bine, fiind prins în vaste meditaţii inspirate de nivelul mondial al filozofiei timpului său? Marii scriitori scapă curentelor înguste. Operele lor sînt totdeauna sinteze, cuprinzînd laturi contrare sau chiar contradictorii, adunînd într-o structură ceea ce adesea este depărtat, unind într-o tensiune existenţială ceea ce în ordinea normală este separat, neîmperecheat vreodată. Filozofie orientală, filozofie clasică, germană, spi-

rit european şi o imagine întoarsă şi subliniată a unei memorii seculare s-au sintetizat în opera sa, în uriaşele retorte ale imaginaţiei sale, singură capabilă să proiecteze în ideal ceea ce se opune ca tradiţie şi peisaj. Ţipătul său liric a fost un efort de fuziune, un ideal. Marea cultură este totdeauna un spaţiu de deschidere, o prelucrare personală a unei vaste bogăţii. A crea înseamnă a transforma haosul în cosmos, a pune ordine — şi sistem mobil, ca o ecuaţie funcţională, acolo unde au venit nesfîrşite aluviuni.

Dar cea mai mare tensiune care ne constituie şi la care răspundem totdeauna acut a fost aceea între două perspective ale timpului, între integrarea lină în cosmic, cu toată liniştea superioară pe care această fuziune o poate genera, şi sentimentul de izolare umană, de specificitate a omului, marcă de fapt a modernităţii. Fuziunea cu natura, cu marea ordine cosmică, posibilitatea de a ne integra unor vaste cicluri de esenţă astronomică presupun o concepţie atemporală, o subliniere a ceea ce se repetă şi nu a noului, insolitului, nerepetabilului. Această concepţie, echivalentă în plan istorico-social unei lumi pastorale, nu este însă nici ea un dat, cu originea într-o viaţă de totdeauna, cu rădăcinile în primitivitate — ci este o reacţie la o anumită istorie, o linie de retragere în faţa unor presiuni foarte concrete. Ea însăşi a fost asediată de fluxul istoric modern, tentaţia retragerii în natură, şi ciclic este sub constanta presiune, de mai bine de un veac, a unor idei noi, a unor forme noi, mai ales a unor dorinţe noi ce o împresoară. Memoria noastră ancestrală încearcă în fiecare din operele fundamentale ale cul-

turii noastre să găsească un mijloc tensionat de existență cu schimbarea. Conflictul este generator de valoare, el există înăuntrul nostru, potențîndu-ne. Aceasta este foarte valabil pentru momentul actual din literatura, mai ales din poezia noastră. A surprinde scăpărările lui în, să zicem, poemele lui Nichita Stănescu, este o întreprindere ce ne poate deschide multe căi de înțelegere. El, ca și alții, este un nostalgic al permanenței în mijlocul mișcării. O cultură, ca și o operă, este mereu, prin însăși trama sa constitutivă, un teren de luptă, o arenă. Cine este imobil și liniștit, nici măcar nu încearcă să trăiască în lumea de umbre a artei.

ÎMPĂCAREA
ÎN PITORESC

Sărbătorirea lui Nicolae Filimon, întemeietorul de fapt al romanului românesc, ne îndeamnă să ne întrebăm despre legătura dintre naştere şi evoluţia ulterioară. Într-o concepţie organicistă, nu lipsită de unele temeiuri, desigur, embrionul, punctul iniţial îşi pune o pecete de creştere asupra produselor şi formelor ulterioare, reprezintă un fel de destin ce nu atrage din faţă, ci împinge, prin serii cauzale, creşterile şi dezvoltările ce vin mai tîrziu. Recunoaştem în primul roman, care îşi merită acest nume în istoria noastră literară, bogăţia apreciabilă de romane româneşti, note comune, un aer de familie spirituală ? Se poate răspunde afirmativ. *Ciocoii vechi şi noi,* dincolo de mărturia timpului său, ne aminteşte cel puţin două linii caracteristice romanelor noastre : confruntarea pe acelaşi spaţiu geografic a două zone culturale, Levantul şi Occidentul, dă o impresie de pitoresc, de savoare locală, în grea cumpănire, de tîrg oriental văzut totdeauna şi puţin din afară, cu ochi apuseni. Cuvintele grase din romanele

de mai tîrziu, cînd desprinderea de Orient era infinit mai accentuată, au ocupat un loc central, pînă la justificarea scrierii. În Filimon ele apar întîi, cu naturaleţe şi, deci, cu mai puţină artă. Dar linia pitorescului n-a încetat nici în zilele noastre şi a dat opere remarcabile. Apoi, *Ciocoii vechi şi noi*, ca multe romane de pretutindeni — şi prin aceasta N. Filimon a atacat direct, cu mare instinct, tema majoră a acestui gen de proză —, îşi construieşte conflictul pe naşterea şi dispariţia claselor, pe ridicarea burgheziei şi procesele ei de înlocuire, pe ambiţie şi lăcomie, pe funcţia corosivă a averii asupra normelor morale închise. Dinu Păturică face parte dintr-o serie majoră, în caftan şi papuci, un fel de Becky Sharp sau de Julien Sorel, o combinaţie levantină a lui Rastignac şi Vautrin. Numai că el este inferior eroilor amintiţi prin faptul că autorul, moralizator, îl defăimează fără ezitare, ştie dinainte cît este de condamnabil şi nu-i dispus să-i nască adîncile justificări. Filimon a fost părtinitor cu el şi, deşi arivismul nu este o calitate morală, cartea ar fi o demonstraţie, dacă evocările de mediu pierdut nu i-ar da un parfum încîntător. De aici, din aceste calităţi şi defecte ale cărţii, putem să ridicăm o gravă problemă : de ce romanul românesc nu s-a impus în conştiinţa mondială şi, cu toate că multe opere remarcabile au fost traduse, citite, cunoscute, n-au devenit cu adevărat puncte de referinţă obligatorii ? Nu numai *Ciocoii*... lui Filimon, dar nici romanele de mai tîrziu, ale lui Sadoveanu şi Rebreanu, între alţii ? Nu-mi vine să cred că bariera lingvistică este o explicaţie suficientă. Ibsen ca dramaturg s-a impus, deşi norvegian (şi cîţi îi vorbeau limba !), ni-

meni nu poate ignora scriitorii ruşi în Occident, deşi în veacul trecut limba rusă era de puţini cunoscută în afara fruntariilor Rusiei. Mi se pare că ar putea exista două explicaţii. Una, privind o anumită lipsă de radicalitate, rezultat al unui tribut plătit valorilor comune, aşa cum a făcut şi Filimon didacticizîndu-şi cartea. Opera majoră presupune eliberarea de prejudecăţi, o plonjare în materia nudă a vieţii, un monahism sever nu pentru primirea revelaţiei de sus, ci a descoperirii formelor mişcătoare ale realului. Preconcepţia o ucide şi talentul devine evocator. Necesitatea de a supune totul coroziunii creaţiei, nemila şi radicalitatea sînt la fel de necesare acum, ca şi în 1863. Creaţia presupune prospeţimea desăvîrşită. În istoria romanului românesc, cel mai apropiat de ochiul rece al marii arte a fost Rebreanu, care a învăţat să privească de sus lumea, din punctul în care se încheagă într-o unitate fundamentală. Însă, în cazul lui, ca şi în cel al lui Sadoveanu, mare închizător de ciclu cultural, creaţia românească a fost ameninţată şi tensiunile au fost reduse de o constantă, poate, a majorităţii operelor noastre literare, împăcarea. Lumea nu era fundamental „scoasă din ţîţîni", o economie cosmică prezidează facerile şi prefacerile. Filimon, important ca întemeietor, aducea dreptatea direct în reglementarea relaţiilor între oameni, şi Dinu Păturică avea măreţia şi căderea sa ca într-o lecţie de morală. La Sadoveanu şi Rebreanu, justeţea se face mai tainic şi răspunde în altă parte. Nimeni n-a ajuns la destrămarea criteriilor lumii ca regele Lear, n-a strigat ca Ivan Karamazov că el nu iartă cruzimea chiar cînd e lăudată de corul de îngeri. Neîmpăcatul se împăca

puţin mai înainte de punctul ultim, prea grabnic. Tensiunile cădeau înainte de a atinge nivelul singularităţii de destin al speciei noastre. Răul nu era dus pînă la rădăcinile sale. Cuplul dialectic al înţelegerii şi neînţelegerii, al răcelii cu calda simpatie de identificare ce coexistă în opera marilor romancieri n-a fost realizat cu perseverenţa finală. Există mereu un refugiu şi acest refugiu ameninţa tipurile sau tiparele fundamentale să alunece, în grade diferite, înspre caz. G. Călinescu, cerînd clasica monumentalitate, vorbea de necesitatea tipurilor eterne. Nu ştim, în lumea noastră supusă prefacerilor radicale şi marilor crize, dacă mai putem avea credinţă în arhetipuri. Însă desigur că radicalitatea duce la un fel de schematism superior, care nu este cel al ideilor gîndite, ci al conflictelor fundamentale, de neîmpăcat. Carnea strălucitoare din Ghica, Filimon sau, să zicem, Mateiu Caragiale, este plină de pericole pentru marile destine.

ACȚIUNE
ȘI CONTEMPLAȚIE

Ca toate lucrurile în lumea asta, influența socială, istorică și deci morală a literaturii se prezintă contradictoriu, nu este un proces fără dedublare, fără tensiune interioară și fără oscilații, ca o problemă de aritmetică pentru clasele primare. Nu numai pentru că această influență este vie, și deci complexă, dar ea depinde și de structura receptorului, a omului, se ajustează la el după cum e și cerută de oameni.

Din nou putem observa acea dialectică opoziție din a cărei rupere simplificatoare rezultă o bună parte a ereziilor de tot felul, unele dintre ele necesare la un moment dat (și ereziile au importanța lor în economia subtilă a lucrurilor), pentru a împinge lucrurile dincolo de limitele lor fatal provizorii. Cînd aceste margini sînt mutate, din noua și crescuta depărtare apare o tensiune sporită, o existență deci sporită, pentru că aceasta din urmă nu este de conceput în afara tensiunii.

Ambivalența operei de artă nu este numai de structură, ci și de rost și influență, după cum în tensiune

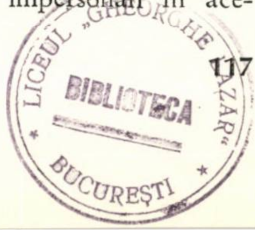
și contradicție creatoare se găsește arta în genere față de realitatea umană, în primul rînd pentru că o chestionează fără cruțare.

Una dintre aceste laturi este influența activă, biciuitoare, mobilizatoare de energii. Ea este strîns legată de funcția negatoare a literaturii, de compararea continuă a ce este cu ce ar trebui să fie, a idealului cu realul. Opere literare au fost, în parte, responsabile de revoluții și răsturnări sociale spectaculoase. Voltaire ajunsese să fie înjurat, precum ne aducem aminte din frecventarea mai ales a literaturii ruse, de fiecare ipistat de județ, de mica moșiereasă tiranică a lui Saltîkov-Șcedrin (autor pe care l-am recitit acum cu încîntare) aproape analfabetă, care totuși avea drept dușman și simbol un filozof. Literatura adesea a deschis în istorie perspectiva bruscă a monstruozității obișnuitului, a ridicolului valorilor respectate automat, plasînd generații întregi într-o neliniște creatoare de valori. Oamenii se trezesc atunci curățiți de scoriile reflexelor de fiecare zi, ale vorbelor de mult golite de conținut, ale gesturilor învățate pe dinafară, ca și cum ar trăi un vechi vis al tuturor : copilăria în plină maturitate, inocența ei măcar presupusă, atunci cînd ai puterea și energia de a acționa. Orice carte, și cred că acest lucru este valabil pentru toate societățile, chiar și a noastră, chiar aici, acum, în această clipă însăși, este o dușmană a stereotipiilor, a comodității de gîndire, a automulțumirii ce nu este niciodată justificată. Omul pe care nu mă îndoiesc că și l-ar dori fiecare scriitor este cel care, fiind creator în momentul cititului, este exis-

tent, creator deci, în fiecare secundă, al raporturilor sale cu oamenii, prinzînd pînza mereu mişcătoare a realităţii, fiind activ şi încrîncenat împotriva nedreptăţii. O societate care nu are o literatură axată astfel în realitatea socială, urmărind mereu noul creator, potenţîndu-l, respingînd obişnuinţa chiar, ca să nu vorbim de nedreptate, este ameninţată de scleroză. Şi scleroza unei societăţi este o boală extrem de gravă, care se manifestă prin pulverizarea valorilor şi eşuarea în sensualitate barbară. Pentru a-şi îndeplini această funcţie, literatura se deschide larg în afară.

Însă mecanismul ei de influenţare nu se opreşte aici, el are şi o latură contrară, la fel de necesară, la fel de reală. Înşurubîndu-ne în real, literatura, sau măcar unele opere adînc necesare, într-un fel, ne sustrage, ca să ne redea cu forţe învigorate. Ne smulge din grija cotidiană, plasîndu-ne în zone de mari linişti interioare, ne îndreaptă spre sursele înalte ale cugetării, ale contemplaţiei senine a globalului, ale indivizibilului, ale umanului general, ce nu este niciodată epuizat într-un anumit moment, într-un anumit raport.

Prin această abstragere intrăm într-o nouă contradicţie creatoare cu momentul, învăţăm relativitatea oricăror forme, deprinzîndu-ne cu mişcarea, împingîndu-ne spre necesitatea găsirii unor soluţii noi în momentul următor. Este o caracteristică a omului, de nu fi înglobat complet în lume, de a fi disponibil, implicat şi neimplicat, arzînd şi martor distant în acelaşi timp. De aceea Eminescu este influent social nu numai în *Scrisori,* dar şi pe parcursul întregii sale opere, pentru că ne determină să fim personali şi impersonali în ace-



lași timp. De aceea literatura cea bună (desigur că numai cea bună, restul nici nu e literatură, ci tipăritură) a acestui moment, în România, este toată influentă și importantă. Citind o poezie a unuia dintre colegii mei, să zicem Nichita Stănescu, oricît de abstractă ar fi, mă pregătesc pentru un nivel și mai înalt al acțiunii, poate practic, dar nu practicist. Sînt mai gata de ea citind versurile bune ale lui Ion Alexandru, Cezar Baltag sau Marin Sorescu. O literatură autentică îi cuprinde pe toți.

A GÎNDI ISTORIC

În raportul prezentat la Congres de către tovarăşul Nicolae Ceauşescu, se face de la înalta tribună un apel la comunitatea literară de a înfăţişa veridic realitatea, cu luminile şi umbrele ei. De a înfăţişa adevărul obiectiv, nemistificat. Şi aceasta nu ca o înşiruire statistică de date, ci „cu graiul minunat al artei". Este un apel demn de cea mai serioasă meditaţie. A ne exprima doar pur şi simplu adeziunea şi a repeta doar îndemnul în articole de fond sau declaraţii de principii, şi întotdeauna n-am dus lipsă de asemenea declaraţii, nu este suficient. Un apel, o idee, o teză, oricît ar fi ea de justă, îşi capătă cu adevărat valoarea doar atunci cînd este un prilej de gîndire riguroasă, cînd este integrată substanţei noastre interioare, cînd se combină şi se compară cu întrega noastră experienţă, cu memoria noastră şi cu năzuinţele prin care ne proiectăm în viitor. Cu alte cuvinte, un apel care porneşte de la so-

cietate, de la conducerea țării, trebuie să fie asumat ca un lucru personal, devenit al nostru. Astfel se poate stabili legătura între comandamentul istoric, colectiv, și timpul nostru individual. Așa se stabilește o comuniune de substanță între personalitatea umană și personalitatea polimorfă a istoriei.

Apelul mi se pare demn de cea mai serioasă meditație, în primul rînd pentru că pornește de la un fapt real, știut de fiecare dintre noi, acela că societatea noastră, cu toate progresele pe linia civilizației, are lumini și umbre. Nu am ajuns la capătul drumului nu numai în ce privește nivelul tehnicii, sau al industriei, sau al nivelului de trai, dar nici în ce privește relațiile umane. Iar socialismul este nu numai un mijloc de sporire a mijloacelor de producție, ci, în primul rînd, urmărește, realist și științific, nu prin utopii, realizarea altor raporturi umane și, în consecință — omul fiind în mare măsură reflexul relațiilor sale cu lumea — un alt tip de om. Ca moralitate, caracterizat sumar, omul socialist trebuie să realizeze în structura sa o mare performanță, pentru a fi într-adevăr o nouă etapă în construirea, sau în autoconstruirea istorică a sa : el trebuie să fie adînc personal și lipsit de egoism, el însuși și parte integrantă a unei societăți dinamice. Pentru că el va continua să cuprindă un anumit tip de contradicție și de tensiune, socialismul neimplicînd ieșirea din dialectică, ci pătrunderea nemistificată în ea. Nu se poate spune că am ajuns la un nivel în care egoismul, interesul îngust, închistarea sînt doar niște curiozități muzeale.

Însă, în afară și mai important încă decît aceste defecte, formate istoric în mii de ani, în zeci de mii de ani, poate, lupta dintre lumină și umbră mai are o semnificație pentru noi. Literatura a trăit totdeauna din conflictul dramatic dintre lumină și umbră, a fost năzuința spre lumină, trecută prin lupta cu umbra și însăși lumina a strălucit numai prin această esențială confruntare. O operă literară fără conflict și fără probleme nu poate să aibă speranța existenței, pentru că este în afară de trama reală a luminii. Umanismul socialist înseamnă credința în victoria luminii în lupta cu umbra, care poate ieși mereu la iveală. Este un principiu de mare profunzime al dialecticii, acela care subliniază că adesea și ceea ce a fost pozitiv, luminos, poate să-și schimbe sensul și, depășit de istorie, să se întunece. Am trecut printr-o perioadă care a cuprins numeroase conflicte shakespeareene. Ecourile lor au pătruns și în *Raportul* ținut acum cîteva zile la Congres. A le înțelege recreîndu-le, fără simplificare, cu mare deschidere față de adevăr și cu dragoste pentru noțiunea de om, în care toți sîntem cuprinși, este o sarcină formidabilă. A gîndi istoric și social, așa cum trebuie să gîndească un scriitor ce se reclamă ideologic de la marxism, înseamnă a avea o viziune largă, globală asupra societății, a nu te opri de la nici un nivel, a vedea marile determinante istorice, liniile lor majore, așa cum s-au realizat ele concret, în sfîșiere cu formele vechiului, nu rareori un conflict interior. Arta, literatura sînt cunoaștere prin imaginile concretului plin de generalitate. Adevărul artistic, consecvent urmărit, merge pînă la

rădăcina lucrului, pentru că marea artă a fost totdeauna radicală. Or, trecînd printr-o asemenea epocă, nu avem dreptul să facem o artă oarecare, mediocră și superficială. Numai tinzînd, în limita posibilităților noastre, spre major, spre esențial, sîntem scriitori patrioți. Dacă ne vom gîndi doar la liniștea sau cariera noastră și vom face declarații de paradă, acestea din urmă se vor estompa și, obiectiv, vom fi niște trădători pe linia esențială a datoriei.

Dar mai există un fenomen de adîncă lumină, de perpetuă lumină, aș zice. El este grija pentru popor, pentru milioanele de oameni, pentru cei de la rădăcina ierbii care este societatea, sursa adevărului adevărat. Revin dintr-o călătorie în Maramureș, în ale cărui văi strămoșii mei de sînge au locuit probabil în ultimii două mii de ani. Lumina și umbra de acolo mă implică afectiv. Am fost crescut în credința că a te duce să înveți carte, așa cum au făcut-o de la o vreme înaintașii mei, nu însemna o deschidere spre privilegii, ci spre datorie, față de cei din care derivi, de care trebuie să te simți legat. Asprimea oamenilor, care au făcut odată ca tătarii să ocolească Prislopul ca pe o trecătoare prea vie și prea periculoasă, îmi este cu adevărat dragă. Conducătorul local, și am întîlnit dintre aceștia, care îi iubește îmi este prieten, birocratul indiferent la grijile lor nu este numai un eventual „erou negativ", ci un dușman personal. Poate că odată, ridicîndu-mă deasupra, spre perspectiva clară, și coborînd în adînc, am să scriu cartea în care aceste sentimente se vor putea întrupa. Ea negreșit va cuprinde lumina

şi umbra. Iar în ceea ce priveşte accesibilitatea operelor noastre, să nu pierdem din vedere că trecem printr-o revoluţie a educaţiei, că mii şi sute de mii de oameni se duc la şcoală, că unii se descurcă şi creează în domeniile abstracte şi severe ale ştiinţei mai elevate. Şi ei au dreptul la cele cîteva zeci de mii de exemplare de tiraj, sau numai la cîteva mii.

AVATARURILE EROULUI

Circulă prin texte ideea că eroul literar este pe cale de dispariție din proza contemporană. El se dizolvă într-o substanță verbală continuă, ici-colo cu îngroșări, cu silueta trecătoare a unor ființe, cu sugestia mai mult decît cu structura lor fermă și complexă. Dacă ar fi să acceptăm ca reală această situație, ne-ar veni în minte imediat o explicație justificativă. S-ar putea stabili o analogie între dispariția eroului și o concepție științifică modernă despre obiect, simplă îngroșare și el a unui cîmp de forță continuu. Poate că disoluția vechilor imagini despre lume a pătruns în zonele noastre profunde și, fără să fie nevoie de o transpunere conștientă, trăim într-un orizont cultural care încearcă să se extindă asupra tuturor genurilor de creație, să le determine și să le aducă la un numitor comun bazat pe o adîncă analogie.

Forma noastră de spațiu, deci, aplicînd fenomenelor de cultură contemporană schema lui Blaga sau teoriile

lui Spengler și Frobenius, ar urma să se constituie într-un mod particular, legat de spiritul cultural al epocii, poate izvorînd din știință, poate determinînd chiar reprezentările științifice, și l-am regăsi și în evoluția romanului. Ca exercițiu intelectual, teoria poate să ne placă și să ne îmbie. Iar raționamentele analogice par să fie la modă. Însă o elementară rigoare ne face să fim atenți, să cercetăm critic ceea ce, de altfel, noi înșine am inventat în joacă. Mai întîi, pentru că dispariția eroului este relativă. Ea este certă în „noul roman". În majoritatea romanelor moderne de mare anvergură eroul este doar modificat față de o modalitate, care, de altfel, n-a dominat decît secolul al XIX-lea, un scurt pasaj din mit și înapoi într-un alt chip de mit. Ceea ce dispare cu adevărat este eroul burghez, de rang mijlociu, cu însușiri mijlocii, omul care sub o fațetă și poziție oarecare se dovedea mai complicat. Doamna Bovary, eroina capodoperei dramei mediocre, este pe punct de dispariție. Pentru că, înainte de victoria valorilor burgheze, primii eroi ai începuturilor romanești scoborau direct din fantastic. Nu mai erau cavaleri neînfricați, ca în balada medievală, de unde veneau însă Gargantua și Pantagruel, erau uriași de basm. Iar primul mare erou al romanului, Don Quijote de la Mancha, dacă nu era uriaș el însuși, deschidea seria eroilor ciudați, puțin demenți, ieșiți din comun prin uriașa fantezie. Nu erau „tipici", în orice caz, nu voiau să devină ceva — în scara socială, ca Julien Sorel și numeroasele sale rude literare —, pentru că

erau neobişnuiţi de la bun început, sau erau posedaţi de o mare nebunie.

Literatura modernă, într-un fel, se întoarce la giganţii din trecut. Dacă existenţa lor pare mediocră, ea înscrie mitice traiectorii, ca Leopold Bloom, sau sînt de-a dreptul mistuiţi de uriaşe pasiuni constructive sau distructive, ca eroii lui Faulkner. Încărcătura lor de expresie este prea mare pentru un înveliş mediocru şi au obiceiul să se întîlnească şi să discute cu diavolul, ca noul Dr. Faustus. După o scurtă şedere, romanul a ieşit din cronică şi se învecinează din nou cu legenda, deci cu poemul.

Eroii nu mai au o viaţă relaţională, prin care se dezvăluie de-a lungul unei complicate, dar strînse intrigi, ci probleme existenţiale. Ei iau cunoştinţă de lume, caută să se definească prin ce sînt, dorinţele lor de parvenire nu există decît la energumeni de tipul Snopes, şi nici la ei. De aceea, romanul modern are o natură problematică. Mitul modern literar s-ar putea defini ca o proiecţie a problematicii trăite. Trăite, pentru că depăşeşte — ca totdeauna în artă — cunoaşterea conceptuală. Problema este vie, şi deci scapă expunerii calme şi riguroase. De aici şi o anumită tensiune specială a romanului modern, care nu lasă să se „scurgă liniştit viaţa", ci o violentează, o chestionează, se miră şi se minunează de ea. Interesul pentru sociologie şi psihologie, direct, aproape ştiinţific, aşa cum a fost pentru Flaubert sau mai ales pentru Zola, a fost înlocuit cu un interes să-i zicem filozofic, să-i zicem doar aşa, pentru că este vorba de o filozofie care nu

există decît sub forma tensiunii unei întrebări. Autorul modern nu se așază la masă ca să spună ce a văzut, ce a experimentat, ce a observat cu meticulozitate, dezvelindu-și apoi cunoașterea prin scris — ci cu o problemă acută. Întinde pe pagini un mister, un sentiment al insondabilului. Literatura modernă nu este „abisală", pentru că expune puțin pentru distracția noastră niște teme freudiene la care cititorul de rînd, mai greu la minte, nu poate ajunge în mod direct din cauza limbajului tehnic greu de digerat. Ea are o adîncime specială, pentru că își pune problemele globale ale omului, al cărui loc în univers este din nou căutat cu fervoare. Eroul modern are o filiație directă din personajele lui Dostoievski, care cuprindeau mai multă realitate în bizareria lor, decît orice erou de serie — cu fețe obișnuite ce ascund cu grijă, sub aparențe molcome, „dureri înăbușite". Sau poate sînt rudă cu Nasul, „ce se plimbă pe Prospectul Nevski, în uniformă de maior". Ca și la Dostoievski, se pornește nu de la niște axiome valorice, pe baza cărora se constituiau problemele, ca niște gingașe suprastructuri pe fundament solid, ci totul este pus în discuție.

Istoria nu este străină de acest proces. Intrăm într-o lume nouă, cu alte coordonate decît cele ale secolului trecut, cu alte coordonate decît vreodată, schimbarea este profundă și ne face dificilă prefigurarea viitorului. Raportul social nu se mai exprimă nemijlocit, ci prin intermediul întrebării istorice, al finalității și structurii esențiale a omului. Cultura noastră intră într-o nouă fază antropologică — din nou discutăm propria noastră

esență. Eroul, ca totdeauna în mit, nu se mișcă în concretul relațiilor sociale, ci înglobează în însăși structura sa, de data asta neliniștită, dezvoltarea istorică, termenii ei cei mai largi. Concepția marxistă a omului, ființă neterminată, își găsește o largă aplicație aici. Cînd afirmăm că el este „suma relațiilor sociale", trebuie să le înțelegem pe acestea din urmă dinamic, adică istoric, cuprinzînd devenire și proiecție.

LUPTA FONDULUI CU FORMA

Apropierea de textul marilor filozofi, ca şi de al marilor scriitori, de altfel, glorificaţi nu numai prin valoarea intrinsecă a operei, dar şi prin consecinţele însemnate ale ei asupra însăşi dezvoltării destinelor umane, creează o sfială demnă de respect, nu uşor de învins. Atitudinea cea mai firească, în afară de emoţia oricum inevitabilă, este aceea a comentariului fidel, a efortului de a înţelege numeroasele sensuri ascunse, de a le pune, conform unui clasic adagiu, doar virgule. Contactul cu asemenea scrieri capitale poate să inducă în noi un filozofic respect de ucenici, gata de sîrguincioasă învăţătură. Şi totuşi cei cu adevărat mari, faţă în faţă cu învăţăceii lor reali, îi sfătuiau să nu înveţe ce spun, ci mai ales metoda de gîndire, să nu se apropie de produsul finit al minţii lor, oricît le-ar părea de strălucitor, ci de gîndirea lor însăşi, de mecanismul producător, în liberă desfăşurare. Kant îşi începea cursurile atrăgînd atenţia studenţilor să nu înveţe filozofia, colecţia de teze şi concluzii, ci filozofarea, sfat în

tradiţia majoră a gîndirii europene, cu începuturi la presocratici, ilustrat de întreaga metodologie socratică.

Apropiindu-ne acum de Hegel, într-un eseu aniversar, nu putem să-i facem un mai mare omagiu decît încercînd, cu toate riscurile implicate, să-l gîndim liber, să-i surprindem nu ideile, ci mecanismul gîndirii, să-l judecăm după trecerea atîtor ani pentru a vedea ce a rămas, cît şi cum este valabil, să-l folosim în configuraţia şi structura timpului nostru. Cu atît mai mult cu cît, în chiar termenii filozofiei hegeliene, filozofia este cea mai înaltă expresie a spiritului, iar spiritul are drept supremă calitate, drept esenţă, libertatea.

Deşi expunerea de bază a filozofiei hegeliene se află în domeniul logicii, unde se desfăşoară esenţialitatea dramei spiritului, de captivant interes este aplicarea conceptelor în toate domeniile, urmărirea dramei nu în forma sa pură, ci în istorie, drept, religie şi cultură, acolo unde, după Hegel, ea s-a realizat de fapt. Pentru că, de altfel, unul dintre cei mai abstracţi filozofi a fost pătruns de o adevărată oroare faţă de abstractul nedeterminat, cursul său concret fiind urmărit cu o consecvenţă metodologică superioară, determinarea prin negaţie şi impuritate fiind de fapt cel mai palpitant moment al existenţei. În aplicaţiile sale concrete, metoda hegeliană, dincolo de premisele sale, este fascinantă prin capacitatea sa uluitoare de sinteză, prin naturaleţea efortului de a discerne, pretutindeni, unitatea unor procese analoge, pe care se mulează concretul fără să se dizolve, fără să fie de fapt doar o simplă aplicaţie, o ilustrare a tezelor conceptuale iniţiale. Forţa metodei dialectice face să pară firească analiza des-

fășurărilor concrete, ideea fundamentală a dezvoltării convinge, cînd izvorăște din urmărirea istoriei oricărui domeniu, inclusiv al artei, cu care ne vom ocupa.

Ce rămîne fundamental și de neînlocuit, convingător și ferm, din concepția artistică a lui Hegel? Întrebarea este cu atît mai firească cu cît ne întîlnim cu o nepotrivire și cu o problemă nerezolvată, chiar de la început. Întîi, nu mai putem admite teza fundamentală a esteticii hegeliene, că arta reprezintă apariția ideii sub formă sensibilă, oferită intuiției, întrucît nu sîntem de acord cu premisa sistemului său, cu ideea spiritului absolut, negîndu-se prin creație spre a se determina și întorcîndu-se la sine și pentru sine în gîndirea umană. Dacă nu pornim de la postulatul spiritului absolut, atunci coincidența dintre idee și formă ca bază și explicație a frumosului nu ni se mai impune și estetica hegeliană, lipsită de fundamentare, nu se poate menține ca atare, ea rămînînd doar un moment al desfășurării istoriei spiritului uman, o mare tentativă trecută, pe care o admirăm totuși cu sentimentul că este moartă, cu posibilități doar de fertilizare a gîndirii vii. Apoi, dacă renunțăm la premisă chiar, deci la concepția hegeliană dedusă din sistem, ne apropiem cu mai mare greutate decît în alte domenii de ideea de bază a *metodei* lui Hegel, privind dezvoltarea artei, existența unui progres și a unei desfășurări. Întîi pentru că nu e ușor de afirmat că un asemenea progres s-a realizat, că opera de astăzi este mai încărcată de valoare decît cea dinainte, că trecerea timpului a creat opere superioare, așa cum se poate afirma cu certitudine despre știință și despre omenire în general. Istoria artei, la o primă vedere, nu

ne apare ca un drum ascendent, cu noduri de cauze și efecte, cît, mai degrabă, ca o colecție, structurată desigur, de mari opere, în care Homer se găsește alături de Dostoievski, sau de Shakespeare, despărțiți prin timp și problematici, prin forme și obsesii, personalități foarte distincte și insolite, exprimate prin operă, legate prin aceeași măreție și prin egalitatea de valoare. Mai degrabă decît ca progres, istoria culturii artistice ne apare ca o suită de tentative, din care ici, colo, dominatoare se ivesc cîteva reușite de geniu, deschise prin influența exercitată, închise prin intimitatea lor tulburător de specială. Iar dacă ele sînt părtașe totuși la progres, atunci această participare este indirectă, prin topirea specificității artistice în influențarea mentalităților celor ce creează efectiv istoria.

Atunci, ca să revenim, ne întrebăm dacă estetica hegeliană nu ne induce doar un respect similar celui față de o operă de artă, mai puțin prin adevărul ei și mai mult prin frumusețea construcției și prin amploarea ei, prin strălucirea demonstrației mai mult decît prin ce este demonstrat. Că *Prelegerile de estetică* sînt „frumoase" prin amplitudinea lor și chiar prin forța expresiei, nu încape nici o îndoială. Că adeseori, în multe cazuri particulare, în discutarea mecanismului talentului și a geniului, în interpretarea unor opere sau a unor stiluri și școli, a genurilor și speciilor, Hegel aduce intuiții fundamentale și convingătoare, deci adevărate, iar nu este nici o îndoială. Însă, dincolo de dezacordul cu premisele, cu sistemul și chiar cu ideile fundamentale de metodă, ni se impune un adevăr profund, miezul însuși al dialecticii, o schemă abstractă a demersului gîndirii,

care este tot atît de vie şi fertilă tradusă într-un alt sistem, ca în sistemul hegelian însuşi, un nucleu care, dincolo de admiraţie, ne oferă un instrument de judecare a artei de pe orice poziţii, inclusiv a fenomenelor apărute după Hegel, cu care sîntem contemporani noi. Ca din întregul edificiu hegelian, rămîne fermă şi cuceritoare baza gîndirii dialectice, şi anume urmărirea contradicţiei, dedublarea unicului, pierderea fenomenului prin şi chiar din cauza sistemului raţional care l-a făcut necesar, în care se ascunde şi din care se dezvoltă distrugerea şi moartea sa. Unitatea şi lupta contrariilor, originea comună a ceea ce se înfruntă. În cazul artei, istoria ei, oricare i-ar fi sensul şi determinările, ne apare ca o ciocnire şi un dezechilibru dinamic, dintre formă şi conţinut, dintre interioritate şi exterioritate, dintre semnificaţie şi reprezentare. Or, tocmai existenţa acestor laturi, ca să folosim terminologia hegeliană, a acestui raport şi a acestei dedublări este însăşi esenţa artei. Înţelegerea ei se izbeşte mereu de această relaţie, de această contradictorie realitate şi disputele care se nasc nu sînt academice, nici istorice, dimpotrivă, privesc experienţa noastră directă. Rezolvarea nedefinitivă vreodată a acestei dispute îşi poate găsi fundamentarea în concepţia estetică a lui Hegel. Pentru că oricine recunoaşte în operă faptul contradictoriu că ea este ceva şi exprimă şi altceva decît este, că este reprezentarea unei semnificaţii, că nu poate să existe decît atunci cînd amîndouă laturile sînt prezente şi nu poate fiinţa ca operă decît din acest raport, devenit cît mai intim, prin sudarea solidă a ceea ce este totuşi deosebit. Deosebirea dintre formă şi conţinut nu este doar o împărţire di-

dactică, dar, în același timp, una nu poate să existe fără cealaltă, sînt noțiuni relative, ca aceea de interior și exterior. După cum, în spatele acestei raportări fundamentale, pentru operă se deschide unită contradicția dintre particular și general, dintre individual și tip. Nicăieri mai mult decît în artă identitatea obiectului cu sine însuși nu este mai sfîșiată, particularul și generalul apărînd deodată și în raport de condiționare reciprocă. Concepția hegeliană ne oferă o cheie spre înțelegerea și rezolvarea acestei contradicții, într-o amplă desfășurare istorică ce-i luminează temeiurile. Ea are aspectul desfășurării dramatice, cu acte petrecute în diferite locuri și timpuri, cu lovituri de gong, și s-ar putea numi această superioară tragedie : „Nașterea și lupta fondului cu forma". Mai mult decît desfășurarea epică (după intuiția interesantă și profundă a lui C. Noica), unei concepții dialectice i se potrivește forma dramei, deși analogia cu un roman de aventuri nu este exterioară. S-o urmărim deci ca o dramă.

Ea începe cu un prolog, ce se întîmplă în Persia Antică, unde pentru prima dată apare difuz deosebirea dintre înțeles și lume, dar unitatea este cea care precumpănește. Lumina și Soarele sînt zeitatea însăși, concretul și înțelesul abstract (spiritul) sînt încă unite în nedeterminare. Însă această unitate în care spiritul (pentru noi semnificația, înțelesul, generalul) nu s-a ales încă din vizibil și din individual, se sparge în efortul de gîndire al generalului. Concretul și abstractul se relevă pentru prima oară umanității ca termeni separați, și atunci, în India antică, începe să se desfășoare primul act. Cele două laturi la început par distincte, fără le-

gătură interioară, concepute în separarea lor absolută, pentru că și abstractul este conceput în nedeterminarea sa de negîndit. Spiritul uman pendulează între două atitudini contrare. El se topește și topește întreaga realitate, voind să cuprindă nedeterminatul, ceea ce duce, după Hegel, la „un cult al idioției", pentru că nedeterminarea nu poate fi gîndită. De la această poziție extremă el se mută, nemulțumit dorind să cuprindă absolutul în formă sensibilă, la celălalt pol, și învestește obiecte și lucruri naturale cu toată greutatea semnificației generale, a abstractului pur, însă principiul este prea greu și face să explodeze forma care nu-l poate conține, nu-l poate suporta. Aici și apare cu adevărat drama artistică, zdrobirea reprezentării de către semnificație. Ca s-o poată cuprinde, în ciuda imposibilității, formele devin monstruoase, obiectul artistic se deformează, el încearcă într-o primă instanță să cuprindă nedeterminarea prin gigantic, prin incomensurabil. Contradicția este între infinit și finit, care vor să se întrepătrundă ca atare, adică artistul vrea să introducă infinitul ca atare în obiectul finit, trăind numai într-o palidă lumină de zori contradicția ce se desfășoară sub înțelegerea lui, prin laturile ei extreme și neunite. Paginile lui Hegel au o tensiune artistică extraordinară, adjectivele denumesc confuzul efort al artistului de a uni ceea ce este încă în mintea sa complet separat. Acest act al dramei s-ar putea denumi al sfîșierii dintre necesitatea de a trăi în dialectică fără a o înțelege, oprit fiind la primul ei nivel, al luptei contrariilor, atunci cînd unitatea lor îți scapă, sau, altfel formulat, monstruosul ca reprezentare a contradicției pure.

Lovitură de gong — şi apoi actul II, desfăşurat într-un alt timp, şi alt loc, în Egipt, unde semnificaţia şi reprezentarea nu mai sînt laturi extreme despărţite absolut, ci sînt inadecvat unificate prin simbol. E momentul artei enigmatice, ce ridică probleme pe care este încă incapabilă să le rezolve. Legătura stabilită de Hegel între cultul morţilor şi apariţia simbolului este fascinantă şi seducătoare. În Egiptul antic moartea este văzută ca un moment al vieţii, distrugerea ca un moment al renaşterii, negaţia este legată de afirmaţie şi se naşte din ea, opoziţia este o formă şi un moment al unităţii. Iar simbolul leagă semnificaţia de reprezentare, el nu mai este ceea ce semnifică, ci duce spre semnificaţie, trimite la ea. Dar, astfel, el nu mai este el însuşi, dar nici altceva, este şi el şi altceva, deci nu este nimic precis şi ni se dezvăluie ca o enigmă. Forma şi conţinutul nu sînt nici separate, nici unificate, iar simbolul simbolului însuşi este sfinxul, jumătate om, jumătate leu, jumătate spiritual, jumătate animal, construit pe diviziunea al cărei reprezentant este, enigmatic prin nehotărîrea de a fi una sau alta. Moartea sfinxului în momentul în care Oedip îl numeşte om şi ghiceşte enigma, luarea hotărîrii de a fi ceva, unitar în sine, este una dintre cele mai frumoase pagini care se pot citi, de o extremă profunzime a interpretării.

Pentru că simbolul poate trăi numai în mister şi rezolvarea acestuia pune firesc capăt existenţei sale. Laturile s-au separat, arta degenerează pentru că devine didactică şi ilustrativă, forma şi conţinutul renăscîndu-se una din alta, trăind doar prin unificarea exterioară, realizată de subiectivitatea artistului.

Al treilea act al dramei se desfăşoară în Grecia antică, în momentul adecvării clasice a formei şi conţinutului, posibilă numai prin reprezentarea statuară a corpului uman individualizat, sub înfăţişarea zeilor care înseamnă absolutul individual. Dar şi ei, după ce şi-au ucis părinţii prea naturali, prea legaţi de forţele primare, prin însăşi individualitatea lor finită, care le-a permis existenţa, sînt mînaţi de contradicţie, pluralitatea le este legată de individualizare, îi pierde, şi tristeţea lor senină, iniţială, îi duce la distrugere, supuşi fiind destinului abstract şi nereprezentabil. Semnificaţia din nou se rupe de formă în satiră — din nou unitatea dispare şi se evidenţiază doar opoziţia şi se creează premisele artei subiective infinite, reprezentate de romantism, iar Evul Mediu creştin constituie ultimul act al dramei, momentul cînd „interiorul" se adresează „interiorului". Epilogul este dispariţia artei însăşi, degenerată în... realism.

Şi totuşi arta nu a dispărut, ci a luat forme nebănuite, a început să joace un rol de seamă în configurarea secolului nostru. Însă, în mod ciudat, după schema lui Hegel, arta în ultima sută de ani pare că se reîntoarce la vechile forme simbolice şi monstruoase, aproape pe o cale inversă. Simbolul, după moartea filosofului, a devenit centrul atenţiei artistice, formele au devenit enigmatice, este de ajuns să ne amintim de spaţiul misterios al lui de Chirico sau de figurile monstruoase ale lui Giacometti, de monstruozitatea telurică şi expresivă a lui Moore sau de enigmatica puritate a lui

Brâncuşi. În programele estetice ale artiştilor moderni recunoaştem contradicţiile intuite acum 150 de ani de Hegel, din contemplarea dramatică a sfîşierilor artei. Întîlnim ambiţia de a exprima din nou nelimitatul în limitat, totalitatea în parte, de a redescoperi sensul prin însăşi operaţia de creaţie artistică, aşa cum s-a întîmplat în perioada preclasică, a descoperirilor în mers. Sub povara ambiţiei de a exprima infinitul nedeterminat în finit şi obiect, de a învesti obiectul însuşi, în curentele şi mai moderne, cu totalitatea semnificaţiei, formele explodează, ca în arta orientală, nu-şi pot conţine semnificaţiile prea generale. Desigur, semne de criză, dar şi începutul altui ciclu, exprimînd o altă concepţie despre om prin determinările sale decît libertatea clasică. Ne amintim de fraza ambiţioasă a lui Faulkner : „*Fiecare frază în parte* trebuie să conţină *întreg* universul". Nu este vorba deci numai de analogii formale, ci chiar de denumiri programatice, care seamănă cu interpretările şi intuiţiile geniale ale lui Hegel. Asemănările sînt izbitoare şi ne confirmă valoarea dialecticii în interpretarea estetică, indiferent de termenii exacţi şi de finalităţile procesului.

Din nou trăim în căutarea artistică a valorilor ferme, separarea laturilor contradicţiei, trăirea ei pură, încercarea de a apropia nemijlocit — nu prin intermediul unei unităţi genetice profunde — ceea ce este deosebit şi contradictoriu.

Concepţia formei şi a conţinutului, ca realităţi corelative şi dinamice, sfîşierea, unitatea şi zbaterea lor pot reprezenta o cheie spre înţelegerea artei contemporane,

o metodă de apropiere, şi în aceasta constă actualitatea stringentă a dialecticii hegeliene pentru noi. Desigur, noi vom căuta cauzele în altă parte, în istorie, însă nici o existenţă nu este fantomatică, ea trăieşte determinată din afară, dar şi cu cauze interioare, îşi conţine propriile ei contradicţii, şi gîndirea lor este indispensabilă. Metoda hegeliană în estetică ne apropie de specificitatea obiectului de cunoscut.

LOGICĂ DIALECTICĂ ȘI VALOARE

A nu evita contradicția, ci a o căuta constant, a-i surprinde tensiunile și consecințele, aceasta este metoda de cercetare. Judecățile de valoare estetică, investigarea criteriilor și surselor valorii profită de acceptarea francă a contradicției, pentru că o operă adevărată există numai prin această sfîșiere dătătoare de viață. Ea este închisă, în sensul că e structurată, definită, consecventă cu sine însăși, perfect rotundă. Dar, în același timp, o operă de valoare nu este numai un univers, clădită pe un sentiment comun, dar și capabilă să se continue dincolo de marginea ei, deschisă spre surse cu consecințe în afara ei prin putere de evocare, prin posibilități multiple de interpretare. Opera mare trăiește din această tensiune între deschidere și închidere, între definire și polivalență, între consecvență și o subtilă imprecizie ce se încarcă de sensuri suplimentare. De altfel, labilitatea cuvîntului este una dintre sursele discursului poetic, ce scoate în evidență uitate semnificații, întovărășindu-l verbal cu o aură de mister, dîndu-i o autonomie specifică, punîndu-l în raporturi inedite.

Un critic englez, vorbind despre *Documentele postume ale Clubului Pickwick,* de Dickens, afirma, pe bună dreptate, că ele s-ar putea continua la infinit, de-a lungul unei vieți a scriitorului și poate și dincolo de ea, într-atît eroii creați se pot imagina în viață, consemnîndu-și singuri aventuri pline de surpriză, deși caracterul lor este atît de precis definit și reacțiile lor previzibile, însă un fel de „entelechie" rămîne în spatele calităților bine fixate și împinge creația spre noi dezvăluiri, cu adevărat noi, nu stereotipe. Sub acest raport nu există o încremenire clasică a caracterelor, opera de mare valoare închizînd în sine contradicția dintre definit și nedefinit, ca și aceea dintre închis și deschis, înțelegerea acestor contradicții constructive este în acord cu principiile unei logici dialectice, singura capabilă să afirme contradicția atît ca principiu de dezvoltare, cît și ca principiu de existență a fiecărei entități. De altfel, o ontologie a contradicției, de pe poziții riguros marxiste, ar fi o întreprindere interesantă, ca și o ontologie marxistă în genere, construită nu pe *stare, ci pe mișcare,* pe o dezvoltare continuă ca sursă a raporturilor ce definesc existența. Ea nu poate fi însă abstractă, în genere, ci inclusă în șirul de condiționări istorice concrete în tot ce privește omul.

Și valoarea operei în judecata estetică nu poate fi înțeleasă altfel, și sursa contradicțiilor constitutive trebuie văzută tot istoric, ca un reflex al unor condiționări sociale, o proiecție a limitărilor inerente momentului și a tentației spre împlinire, între afirmarea deplinătății și sentimentul mereu prezent de negație. Omul istoric este tocmai sursa existenței tensionale a operei, ex-

primabilă, poate, psihologic prin contradicţia dintre luciditate şi vis, dintre trezie şi transă.

Ca să nu vorbim de lucruri mai simple, absolut definitorii pentru valoare. Este poate drama cronicarului literar, despre care vorbea N. Manolescu, tocmai lipsa perspectivei istorice, fără de care valoarea nici nu există ca atare şi afirmarea ei în clipa apariţiei operei este un hazard inevitabil aproape. O carte este mare nu în sine (o carte în sine nici nu există decît ca obiect fizic, dincolo de semnificaţia lui adevărată), ci întîi prin ecourile pe care le trezeşte în timp, prin faptul că ea nu există numai, dar şi modifică un şir de alte cărţi, că este capabilă să închidă şi să deschidă drumuri, este vie ca un organism ce se poate multiplica. Eminescu este mare pentru că toată poezia română după el îl poartă, Arghezi a schimbat şi el limbajul poetic, romanul psihologic românesc are un fel de destin după Hortensia Papadat-Bengescu, natura românească şi mişcările fundamentale ale sufletului nostru colectiv sînt văzute cu aceeaşi cadenţă de destin după Mihail Sadoveanu şi mereu prin opera sa.

O carte care nu modifică scrisul într-o literatură poate fi o carte bună, nu şi una mare. Dintre contemporanii noştri am certitudinea că Nichita Stănescu împlineşte deja această tiranie blîndă pentru cei de după el. Dar şi aici deosebim o contradicţie. O carte seamănă în alta sămînţa sa, dar nu trebuie să semene cu nimic, ea are valoare cînd este cuprinsă într-un şir sau îl determină, dar trebuie să fie profund originală în acelaşi timp. Logica dialectică nu poate fi evitată.

FUNDAMENTAREA TRAGEDIEI (I)

După o lectură din Cehov voiam să scriu că literatura pregătește sau se pregătește pentru teatru, ca o formă a sa esențială, ca și nuvelistica marelui scriitor rus. Că valoarea literară a prozei stă în cantitatea de idei generale și în esențialitatea lor, pe care pot să le suporte personajele și situațiile create. Reușești pe deplin atunci cînd poți insera în substanța organică a cărții un eseu fundamental și premonitoriu ca „Marele Inchizitor", pe care Ivan Karamazov îl poate povesti firesc ca să se exprime pe sine în tensiunea acțiunii epice. Însă aceste discursuri sînt forme deghizate ale teatrului, de aceea Cehov a ajuns dramaturg, iar Dostoievski este cel mai dramatizabil autor, și succesele de prestigiu ale literaturii contemporane se înscriu tot pe linia teatrului. Beckett și-a cîștigat audiența cînd a trecut de la roman la piesă. Trăim o puternică propensiune spre abstracția mișcată pe scenă, spre dialogul esențial, spre cuvîntul cu sensul tăiat clar, deși nu cred că ne îndreptăm spre o altă renaștere a tragediei,

care, cum afirma Camus, a cunoscut doar două epoci de înflorire, în perioada de început a declinului Antichităţii şi în perioada elizabethană, în Anglia sau Franţa clasică. În treacăt fie zis, dramaturgia românească, orice ar spune apărătorii ei din chiar cadrul breslei, a rămas în urmă tocmai prin această lipsă de esenţializare. Nu se vădesc prin nimic zorile unui teatru viguros şi capabil de puternice zguduiri ale sentimentelor noastre, deşi nu cred că ne lipsesc din experienţă situaţiile, sau că nu există o luptă de idei şi întrebări capitale într-o societate care trăieşte atît de pronunţat istoric. O bună parte din literatura noastră contemporană trăieşte de pe urma nuanţei subtile, şi nu ştiu dacă sîntem atît de încălecaţi pe certitudini ca să ne mărginim să nuanţăm. Şi, consecvenţi poate unei tradiţii, mi se pare că poezia şi-a ridicat stacheta cel mai sus, adică genul care este cel mai puţin o dezbatere şi cel mai mult expresie vizionară. Nu mi se pare imposibilă o încercare de explicaţie a acestei eşalonări a progresului genurilor. Însă conferinţa lui Camus despre viitorul tragediei mi-a împins gîndurile într-o altă direcţie, măcar pentru un moment. Urmează să ne întrebăm despre teatrul românesc şi locul său în literatura contemporană ceva mai tîrziu, dacă ne vom putea lămuri asupra unei probleme prealabile. Explicaţia dată de Camus tragediei este ispititoare. El o definea drept un conflict în care fiecare parte are dreptatea sa, spre deosebire de dramă şi melodramă, unde dreptatea şi nedreptatea, binele şi răul au fiecare reprezentanţii săi precişi. Şi această dreptate împărţită apare atunci cînd societatea omenească trece de la o perioadă cosmică şi colectivă

la una subliniind individualul, în clipa în care vechile tradiții sînt zdruncinate, dar încă foarte puternice. Deci, într-un moment de cumpănă, ca acela al descompunerii vechii religii antice sub loviturile întrebării, sau atunci cînd Renașterea a rupt vălul împăcării teologice a Evului Mediu. Cu alte cuvinte, cînd se ciocnește puternic chestionarea activă de o certitudine de înalt prestigiu. Camus nu lămurește pe deplin de ce ar putea să renască acum tragedia, pentru că situația este oarecum inversă, individualismul este părăsit ca soluție esențială în favoarea unor mari certitudini colective, ceea ce schimbă datele problemei.

Însă ce ne interesează nu este analiza atentă a ipotezei lui Camus, făcută *pro domo* (autorul părăsea romanul pentru teatru), cît întrebarea privind o ipoteză de o explicație marxistă a tragediei. Nu ca s-o justificăm, pentru că tragedia n-are nevoie de justificări, ea există, cît mai ales pentru că ni se pare o bună introducere la discutarea problemei libertății și necesității, de pe poziții marxiste, problemă care este în centrul tuturor grijilor noastre mărturisite sau nu, întrebare crucială cu mari implicații. Or, tocmai libertatea și necesitatea sînt categoriile ce se înfruntă în tragedie, gen ce ar putea fi denumit drept expresie a năzuinței de libertate, năzuință lucidă, conștientă de limitările ei inexorabile. Necesitatea este denumită în tragedie ***destin***, adică necesitate oarbă, fără finalitate, planînd ca un blestem deasupra capetelor individuale. Destinul este dreptatea de neînțeles a zeilor, izbind în justificatele năzuințe de libertate ale oamenilor, deci în dreptatea lor adevărată, dar insuficientă, sau nu destul

de mare ca să învingă. Şi Zeus are dreptate, dreptatea lui de echilibru cosmic, şi Prometeu, şi Creon, şi Antigona, şi Oedip şi Zeii jigniţi. Tocmai caracterul orb al destinului, din punct de vedere al protagonistului, ne apropie de problema care ne-am pus-o. Pentru că mi se pare că această neînţelegere copleşitoare este dată de mecanismul alienării care face misterioase raporturile dintre oameni, mai misterioase şi mai teribile decît înseşi forţele naturale. Atunci autoritatea se mută din domeniul umanului într-o proiecţie de ordine divină, într-o scară a lumii, nu împotriva naturii se ridică revolta noastră, ci împotriva unei ordini care, din umană, devine suspect cosmică. Am putea, deci, defini tragedia drept confruntarea dintre raporturile umane alienate, fetişizate, devenite forţe misterioase, şi aspiraţia umană creatoare, liberă, manifestată în revoltă. Dacă lucrurile stau aşa, şi urmează s-o dovedim, atunci de aici trebuie începută analizarea categoriilor tragicului. Ceea ce a fost ordine nu mai pare aşa, ci, din contră, dă impresia de arbitrar şi dezordine, „lumea este scoasă din ţîţîni", aşa cum afirma Hamlet, personajul tragic prin excelenţă al civilizaţiei noastre.

FUNDAMENTAREA TRAGEDIEI (II)

Oare a limita conflictul tragic la ciocnirea dintre năzuința spre libertate (adică la autodeterminare a vieților noastre prin acțiunile noastre și consecințele lor) și raporturile umane fetișizate, nu înseamnă a reduce lărgimea lui ? Pentru că omul nu este numai prizonier al acestor raporturi devenite destin, ci este limitat de o natură pe care n-o înțelege pe deplin și care putea, mai ales în Antichitate, să-i apară terifiantă și zdrobitoare, după cum oricînd el este limitat de moarte, tragedie inexorabilă a fiecărui individ în parte. O analiză a tragediilor, însă, nu ne indică nici anxietatea în fața morții, și nici presiunea universului necunoscut, ci un conflict cu lumea valorilor, cu expresia abstractizată a relațiilor sociale.

Nu moartea îl preocupă pe Oedip, ci rezultatele unei crime al cărei înțeles i s-a relevat după făptuirea ei. (Ar trebui să spunem aici că nicăieri mai mult decît în *Oedip* nu apare în evidență cu atîta pregnanță caracterul închis, patriarhal al lumii cetății antice. Pentru

că nu uciderea unui om, într-un moment de furie, are importanță, ci uciderea tatălui, deci un atentat la ordinea ierarhică a lumii patriarhale. Nu crima în sine contează, un străin e indiferent, ci destrămarea structurii societății.) Momentul tragic apare, și aici trebuie să fim de acord cu Camus, atunci cînd o anumită ordine socială, transformată într-un înalt principiu moral, intră în conflict cu realitatea istorică, cu necesitățile fluctuante ale timpului. De aceea Antigona este „tragedia prin excelență", pentru că se înfruntă necesitatea socială ritualizată și „rațiunea de stat", adică necesitatea concretă, în timp. Și Antigona și Creon au dreptatea lor, și amîndoi, în felul lor, apără viața cetății.

Personajul tragic este omul care își asumă în mod absolut principiile, principialul rigid, necapabil de concesie și judecată relativă. Orice principiu este limitativ, dar personajul tragic își include limitarea ca singura modalitate de viață.

De la *Antigona* la *Hamlet,* protagoniștii resping tocmai neprevăzutul ce-l presupune judecata concretă, istorică sau politică, ca și satisfacerea dorințelor, fie ele de putere și dominare, sau de satisfacere a plăcerii. Eroul tragic vrea să oprească timpul inclus în carapacea unor valori eterne.

De aici începe discuția noastră. Concepția marxistă este istoristă, ea tinde să rupă vălurile mistificării, să reducă principiile la cauzele sociale concrete ce le determină. Eroul tragic devine astfel un mistificat al alienării, un dușman al concretului istoric, un iluzionist de înaltă principialitate, apărător — ca Antigona sau chiar ca Oedip — al unei ordini atinse de eroziunea

timpului. Eroul tragic este un conservator model, prin însuşi faptul că duce pînă la ultima consecinţă depozitul valorilor constituite. El proclamă neînţelegerea pentru cerinţele individului sau ale momentului drept supremă valoare, o adevărată înţelepciune a neînţelegerii.

Şi totuşi, întrebarea timpului nostru rămîne, sub toate formele, aceeaşi. Poate exista un univers uman fundamentat numai pe mişcare ? Se poate construi o structură, deci o formă statornică de societate, fără statuarea unor principii pe care să le considerăm imuabile, limitative, pe care cei mai buni şi mai puternici şi le vor asuma în mod absolut ?

Oare nu există o valoare formativă indispensabilă în însuşi procesul acesta de reificare a raporturilor umane ? Cu alte cuvinte, se poate trece din imperiul necesităţii în cel al unei libertăţi pure ? Nu este uşor de răspuns, şi mi se pare, cel puţin provizoriu, că o lume fără oameni capabili de tragedie n-ar fi suficient structurată şi ar naşte suferinţe de alt gen, mai lipsite de nobleţe. Poate mecanismul fetişizării îşi va păstra rolul, într-o societate viitoare, eliberat doar de raporturile prea concrete ale schimbului de mărfuri, rămînînd într-o ordine direct principială, chiar lipsită de conştiinţa relativităţii. Ne vom mişca dintr-o structură în alta, fiecare cu mitologia ei, cu ruine de adevăr şi eroare.

SCEPTICISM
ŞI SUPERSTIŢIE

Incitat din nou de discuţiile privind personalitatea lui Mateiu Caragiale, i-am reluat cartea cu acelaşi vechi sentiment de fascinaţie şi respingere, de bănuială faţă de păcatul snobismului, care l-a chinuit pe el şi, poate, pe mulţi dintre admiratorii, ar trebui spus ferventii săi, şi atracţia faţă de fastuozitatea celei mai insolite cărţi a literaturii române.

Ca să continui cu o mărturisire, trebuie să adaug că niciodată nu mi s-a întîmplat să am, faţă de o fiinţă sau de o carte, sentimente atît de ambigui şi oscilante. Să o detest aşa de mult în absenţă şi să mă subjuge prezenţa ei. E aproape sentimentul pe care îl are un bărbat faţă de o încîntătoare doamnă, ce, evident, îi pregăteşte ruina şi pieirea.

N-aş vrea să intru în disputa privind personalitatea autorului. L-aş scuza, gîndindu-mă nu numai la Baudelaire, dar şi la o duzină de alţi ciudaţi, ce-au făurit jumătate cel puţin din valorile culturii cu care ne mîndrim. (Să ne mai mirăm că „lumea-i scoasă din ţîţîni"

cînd atîtea din miturile ei au fost create de minţi întoarse şi prea febrile ?) Dar mi-aş aduce aminte şi de ţintuitorul portret făcut autorului *Crailor*... de Călinescu, în *Istoria literaturii române*..., asemuindu-l unui majordom. Nimic mai ridicul nobil decît un servitor de lux. Şi apoi cine se încumetă să intre cu uşurinţă în smîrcurile relaţiei oedipiene ?

Rămîne neîndoios opera, cartea care l-a făcut celebru şi îi luminează şi celelalte rînduri. La această nouă lectură, am fost iarăşi izbit de marea bătrîneţe a *Crailor*... Pentru că este un semn de crepuscul cultural în primul rînd atenţia dată cuvîntului în sine, devenit aproape realitate autonomă, capabil să se decupeze în sonuri pure şi încîntătoare, să pună întîmplările şi personajele sub semnul literelor, ce prin subliniere devin realităţi misterioase, ca orice obiect ce creşte prin apropierea de ochii noştri şi astupă orizontul. Culturile tinere nu-şi găsesc cuvintele care să exprime haosul generator din ele. Bătrîneţea se resemnează să creadă că dincolo de acoperişurile lor nu se găseşte nimic demn de interes. Mateiu Caragiale trăia printre cuvinte ca un bătrîn plonjat în lumea revolută a amintirilor sale, pentru că vorbele sînt amintirile unei culturi. Ca să nu vorbim de recurenţa trecutului sub toate formele, cînd pînă şi călătoria, ce-ar trebui să însemne curiozitate şi expansiune, în primul hagealîc, este o închidere şi o întoarcere, un drum invers, în timp, spre trecut. Pantazi nu se mişcă prin peisaje insolite, ci se plimbă din salon în salon, toate ornate cu tapiseriile reprezentînd evuri revolute. Melancolicele sale povestiri sînt inversul aproape simetric al nebuniei de nou şi liber al corăbiei bete a lui

Rimbaud, cel mai tînăr dintre toţi poeţii ce-au existat. Cîndva ne vom întoarce spre acel prim poem al crizei, pe care o trăiesc astăzi în Occident milioane de tineri.

Se poate glosa aproape la nesfîrşit pe marginea acestei prea cunoscute interpretări. De data aceasta m-a izbit o frază despre Paşadia, în care acesta, întors în veacul al XVIII-lea, în „vechiul regim“ (noi ar trebui să spunem acum „bunicul regim“), credea, împreună cu companionii săi, în minunile lui Mesmer şi ale lui St. Germain, „ei care nu credeau în nimic“. Observaţia mi s-a părut neobişnuit de profundă pentru a defini criza unei civilizaţii. Într-adevăr, spre sfîrşitul unei lumi, al unei anumite ordini sociale, toate credinţele constituite şi organice, toate convingerile şi valorile ferme, care ordonează existenţa, se prăbuşesc şi, pe locul lăsat liber, înfloresc dintr-un fond ancestral naive eresuri, minuni, întreaga bogăţie a şarlataniei. Scepticii radicali sînt, curios, nişte naivi, deoarece, scăpaţi din chinga înşiruirilor necesare ce articulează o cultură, pentru ei totul devine posibil, deoarece nimic nu este sigur şi probabil. Superstiţia este semnul unei necredinţe, o invazie de mister într-o lume dezordonată. Situaţia este într-un fel asemănătoare cu bizara simbolistică a celor cu mintea şi personalitatea dezagregată în schizofrenie, cînd, pierzîndu-se înţelesurile clare, clădite pe convenţiile comunicării coerente, orice poate însemna orice. Culturile îmbătrînite sînt într-un fel barbare, ca şi copilăria senectuţii.

Şi, pornind de la această splendidă autodefinire a lui Mateiu, ne întrebăm dacă nu din ales şi cultivat scepticism au izvorît în cartea sa mulţimea de simboluri şi semne ?

III

MARXISM ȘI LITERATURĂ

TÎNĂRUL MARX — CONTEMPORANUL NOSTRU

Recent a apărut, pentru prima dată în limba română, o traducere a unor opere, scrisori, manuscrise, teze aparținînd întemeietorilor socialismului științific, inclusiv celebrele *Manuscrise economico-filozofice din 1844*, care au fost obiectul unor numeroase discuții, interpretări și dezbateri între filozofii marxiști și nemarxiști, pentru mulți reprezentînd o adevărată revelație a unei laturi mai puțin cunoscute a gîndirii lui K. Marx [1]. Bogăția de sugestii și subtilitatea dialectică a analizei reprezintă prea mult material pentru a permite în cadrul unui succint eseu o exegeză cît de cît cuprinzătoare a unor sau a unei lucrări, despre care s-au scris deja cărți întregi capabile să umple multe rafturi. De aceea, cele ce urmează sînt mai degrabă îndemn la lectură și meditație, încercare de împrospătare a noțiunilor noastre despre gîndirea lui Marx, incitație la o discuție vie, creatoare, deci contradictorie și angajată.

[1] Marx-Engels, *Scrieri din tinerețe*, Ed. politică, București, 1968.

Este, cred, în spiritul adevăratului marxism să-şi dezvăluie noi faţete, să-şi schimbe accentele în funcţie de realităţile într-o continuă succesiune şi primenire. Aspectele sociale şi reflectările lor ideologice sînt totdeauna pline de surprize pentru că istoria este un fenomen viu, previzibil în liniile sale cele mai generale, dar neaşteptat în dezvăluirea unor aspecte concrete, deosebit de bogate. Or, subliniind una din tezele profunde ale epistemologiei marxiste, Lenin spunea : „adevărul este totdeauna concret", ce este viu fiind mai încărcat de sensuri decît principiile abstracte.

De fapt, „manuscrisele economico-filozofice din 1844" sînt tocmai un elogiu al concretului, al realităţii vii, dinamice, ele înregistrează momentul de revoltă al tînărului Marx şi de desprindere filozofică de Hegel, al cărui discipol a fost la început. Interesul excepţional pentru această lucrare vine tocmai din subtextul de revelaţie pe care-l cuprinde, forţa de comunicare rezultă din faptul că sîntem puşi în prezenţa momentului cînd marxismul începea să se contureze, să fie *in statu nascendi,* neclarificat pe deplin, încărcat de terminologie hegeliană şi feuerbachiană, dar proaspăt în explozia lui spre un alt orizont al cunoaşterii cu atît de profunde consecinţe istorice. Cine vrea să pătrundă în geneza marxismului, să şi-l apropie ca pe un fenomen viu, istoric, născut concret într-un loc şi timp dat, într-o minte umană, de aici trebuie să înceapă. Pe lîngă admiraţia inerentă pentru subtilitatea dialectică a demonstraţiei, o lectură atentă va putea permite pătrunderea în patosul revoltei, al desprinderii dintr-un făgaş de gîndire şi în fericirea reţinută a descoperirii unor noi

adevăruri, a unui mod de gîndire ce nu era doar teoretic, ci și afectiv, volitiv și activ. De-a lungul paginilor se desprinde pasiunea, se cristalizează momentul genezei unei obsesii a adevărului capabil să schimbe istoria. De altfel, se face în mod hotărît aici elogiul pasiunii, al unei concepții tulburătoare despre om ca ființă patetică încărcată de o nobilă suferință, de un înalt tragism al „ființei generice“ menite să schimbe lumea, depozitara valorii, scop al propriei ei complicate istorii.

Desigur, nu se poate opune opera din tinerețe a lui Marx operei sale de maturitate și nici măcar nu sînt posibile demarcații nete față de gîndirea sa ulterioară. K. Marx și-a dezvoltat neîncetat teoria fără să se contrazică (mai mult decît cere însuși procesul dezvoltării dialectice), pe măsură ce, consecvent principiilor sale, analiza realități anume, concentrîndu-se mai puțin asupra speculațiilor împotriva cărora s-a revoltat și mai mult asupra unor fenomene istorice contemporane lui, în special asupra capitalismului premonopolist pe care l-a disecat în *Capitalul*. Metoda dialectică de gîndire rămîne însă o constantă.

Operă din tinerețe, *Manuscrisele economico-filozofice* sînt revelante pentru noi din mai multe motive și ne interesează nu din rațiuni de istorie a marxismului sau de teorie pură. De altfel, o asemenea apropiere de marxism i-ar contrazice spiritul, pentru că adevărurile sale nu sînt niciodată nici teorie pură, cu atît mai puțin scolastică, nu sînt adevăruri „în sine“, ci „pentru noi“, reprezintă o metodă de analiză a unei realități prezente, care ridică întrebări proprii. Adevărul este că teoria

alienării muncii, coborîrea în economia politică, în politică și în istorie a teoriei hegeliene abstracte a alienării, este capabilă să ne dea o cheie pentru înțelegerea unor fenomene pe care le întîlnim noi, acum, atunci cînd deschidem ziarul de dimineață. Mișcări și convulsii contemporane, o neliniște a tineretului apusean de astăzi pot fi explicate prin aplicarea teoriei marxiste a alienării, așa cum apare ea în manuscrisele economico-filozofice. O societate care, așa cum este aceea din țările capitaliste avansate, nu e dominată de sărăcie, trece prin modificări sau tendințe de modificări structurale. Karl Marx, în 1844, afirma că dacă s-ar putea menține salarii ridicate (greu de presupus în condițiile de acum mai bine de o sută de ani, dar posibil astăzi datorită unei multitudini de factori), esența salarizării, a „plății sclavilor", nu s-ar schimba, pentru că procesul de alienare generat de proprietatea privată ar fi același. „Omul uman", „ființa generică", a cărei caracteristică esențială este activitatea creatoare, rămîne înstrăinat atîta vreme cît această activitate, munca, devine un mijloc pentru menținerea ființei sale individuale, fizice — sau, ca să cităm : „cît ceea ce este uman devine animalic (munca) și ceea ce este animalic devine uman (satisfacerea unor trebuințe)". Arnold Toynbee denumea recentele mișcări din diferitele țări occidentale, în condițiile unui nivel de trai ridicat, „revoluția metafizică". Cu toată impropríetatea, pentru noi, a termenului, este ceva adevărat în această afirmație în măsura în care sîntem în prezența unei revolte a „esenței umane", așa cum este concepută în antropologia și ontologia marxistă, fundamentată pen-

tru prima oară în *Manuscrisele economico-filozofice*, esență nesatisfăcută de abundența bunurilor de consum, de ieftinătatea relativă a automobilelor sau de orice alte înlesniri. Pauperizarea progresivă accentuată de Marx în opera sa de maturitate s-a realizat în alte formule concret-istorice (prăpastia dintre țările dezvoltate și subdezvoltate). Teoria alienării, însă, își păstrează întreaga valabilitate, ia forme extrem de expresive în realitate, care depășesc cadrul acestor articole.

Revelantă însă pentru noi este nu numai această cheie pentru înțelegerea unor fenomene contemporane, ca și pentru interpretarea unor relații din realitatea noastră înconjurătoare, ci și surprinderea efectelor abstractizării, caracteristice lumii moderne de pretutindeni. Sîntem sortiți să trăim într-o lume din ce în ce mai abstractă, tot mai mult creația omului, și lucrul nu trebuie să ne surprindă. Tînărul Marx a definit omul ca pe ființa ce își creează singură lumea, natura fiind „corpul anorganic al omului", după cum omul este „corpul uman al naturii". El se construiește construind, se face făcînd, activînd, creînd, și problemele complicate în fața cărora sîntem puși, legate de adaptarea la această lume umană, își găsesc sugestii de cel mai ridicat interes în lucrările de care ne ocupăm. Însă, pentru aceasta, mai important decît orice este însăși concepția antropologică marxistă, discuția despre esența omului, despre destinul său special.

Lumea modernă, științifică, foarte complexă, a izgonit sau tinde să izgonească străvechiul mod de fundamentare a naturii și a omului, transcendentul care îi justifica și drapa misterul. Nevoia contemporană de

fundamentare, de desprindere a unei finalități a omului, este acută și străbate pretutindeni, nu numai în opere teoretice, nici măcar numai în artă, ci în vorbirea de fiecare zi, în problemele și dilemele omului de pe stradă. Tînărul Marx, contemporanul nostru, prin acuitatea genială a previziunilor sale, definește omul ca pe o ființă care se autofundamentează în cadrul procesului de creație istorică. În acest mecanism complex, arta joacă un rol important, subliniat de Marx ca una din probele existenței omului „ca ființă generică", ca pură manifestare a „omului uman". Ca artiști și literați, sîntem puși în fața unui vast domeniu problematic ce se pretinde explorat, pornind de la o concepție ontologică și antropologică ce nu are nimic comun cu simplificările vulgarizatoare, cu dogmele împietrite. De acest marxism viu trebuie să ne apropiem, marxism cu adevărat umanist, opus abstracțiunilor, în lupta cu care, de altfel, s-a și născut. Marxismul este umanist tocmai pentru că omul este sursa valorii, fundamentîndu-se pe sine în procesul istoriei ; și cu acest aspect urmează să ne ocupăm.

Marxismul s-a născut prin negația creatoare a hegelianismului, prin revolta împotriva caracterului abstract al omului la Hegel. Esența obiecției tînărului Marx la fenomenologia hegeliană constă în refuzul de a considera omul ca intelect pur, doar „conștiință de sine". Este interesant de notat că această revoltă a lui Marx este contemporană cu altă revoltă de mari consecințe în istoria gîndirii europene, îndreptată de asemenea și în mod expres împotriva abstractivismului hegelian, de către Sören Kierkegaard, unul din părinții existențialis-

mului. Interesul crescut în ultima vreme, mai ales după cel de-al doilea război mondial, pentru opera din tinerețe a lui Marx se explică, pe lîngă marea ei actualitate pentru explicitarea fenomenului alienării, fenomen central al lumii contemporane, și prin posibilitatea angajării unui dialog cu cel mai influent curent al filozofiei nemarxiste, de pe poziții diferite, răspunzînd însă unor probleme comune, la chiar originea celor două linii de gîndire. Marx, ca și Kierkegaard, a refuzat reducerea omului doar la cunoaștere, la o manifestare a spiritului universal, *Weltgeist,* ce se întoarce la sine determinat, prin intelectul uman. Pentru amîndoi gînditorii, nu independent de atmosfera activă și tensionată din preajma anului 1848, ființa umană este mult mai mult decît intelect. Accentul se mută de la cunoaștere la atitudine, la poziție și finalitate în lume, la temeiurile omului, adică la o ontologie antropologică. Întrebarea esențială privește rostul, atitudinea și fundamentarea omului concret, nu al unei abstracțiuni. Pe cînd însă Kierkegaard dădea o definiție a individului luat izolat, în raport cu divinitatea, Marx se concentrează nu asupra acestui nou „raport de raport" abstract, ci asupra ființei umane concrete „din carne și oase", stînd pe „solidul glob pămînesc", refuzînd să-l reducă la numai o singură latură a sa, intelectuală sau oricare alta. Idealul lui K. Marx, conceptul său central, nemodificat în opera ulterioară, accentuat în scrierile din tinerețe, este omul total, ființă înzestrată și cu simțuri, și cu intelect, și cu afect, și cu acțiune, individualitate, dar în același timp pe deplin uman numai în societatea în desfășurare, adică în istorie. Omul total este plasat

în natură, este un obiect și un subiect în același timp, este expresie și creator al naturii, al unei naturi umane. Ca ființă reală, omul este obiectul, are natura în jurul său, spre care tinde ca o formă de manifestare a esenței sale. „O ființă nonobiectuală (adică singură) este o neființă, o ființă care nu poate exista *(Unwesen)*." Omul concret și total are o esență și această esență a sa manifestată este acțiunea, „căci ce înseamnă altceva viața decît acțiune", și a cărei formă supremă, tipic umană, este creația, adică atunci cînd „el produce universal", „liber de necesitatea fizică". Ființa umană în *Manuscrisele economico-filozofice din 1844* este esențialmente liberă, pentru că „omul stă liber în fața produsului său", este centrală în univers, pentru că el nu se produce numai pe sine, ci însuși universul văzut într-o continuă creație, prin om o dată cu apariția omului. În actul liber, creator, omul nu produce numai obiecte, nu se manifestă doar, ci se și „înființează", ca să folosim un termen de filozofie modernă, se încreează, adică — acționînd istoric — este propriul său fundament. El este liber și independent pentru că nu este total creat, ci se creează în fiecare clipă. Răspunzînd problemei originii și a genezei omului și naturii, Marx, într-o pagină de mare subtilitate demonstrativă (pag. 583—584, ediția română), argumentează că proba existenței reale, deci independente, o avem mereu în față atunci cînd omul se creează pe sine în procesul muncii umane, deci al creației libere. Determinismul absolut, dogmatic, aș îndrăzni să conchid, negarea libertății omului, nu poate duce decît la fideism, este în contradicție totală cu spiritul profund al marxismului. Libertatea activă, mani-

festată în societate și în istorie, în interdependență cu natura, cu obiectele, reprezintă esența umană așa cum e văzută de K. Marx. Această esență însă rămîne mereu nesatisfăcută, este un proces tocmai pentru că omul „produce universal", dar el nu este o întrupare a spiritului absolut, nu este doar conștiință „în sine", abstractă, ci „o ființă condiționată, limitată", care își manifestă esența activînd asupra obiectelor care sînt în afara lui. El este mereu în tensiune spre ceva, spre altceva, și această tensiune spre exterior este o cuprindere infinită în limitat, naște pasiuni. „Pasiunea este forța esențială a omului care se îndreaptă cu toată energia spre obiectul său." Dar pasiunea este reflexul activ al sensibilității, și aceasta — al suferinței. Omul „este deci ființa care suferă" (pag. 618, ediția română).

Din această jalonare grăbită, din nou, mai mult îndemn la lectură decît comentariu, a conceptelor de bază ale antropologiei marxiste, se desprinde falsul, din punct de vedere marxist, al unor teze de circulație în estetica noastră de acum zece ani și mai bine. Ceea ce acum se numește, după părerea mea impropriu, „sociologism vulgar", păcătuia teoretic și a dus la proaste rezultate în creația artistică tocmai pentru că, implicit, se depărta de tezele fundamentale ale *omului total*. Viziunea edulcorată a vieții, stropită cu apă de trandafiri, este străină adevăratului marxism, concepție dialectică, dinamică, totală, care nu exclude suferința și dorește să-i dea un sens nobil, liberă de necesitatea fizică, prin construirea unei societăți a creației. Perenitatea tragediei ca gen literar, admirația noastră față de clasicii ei, care îl tulburau, precum se știe, și pe K. Marx, re-

zultă din intuirea de către el a unei trăsături fundamentale a omului, tensiunea dintre universal şi individual, omul trăind şi fiind prin excelenţă conştient de ambele categorii. Problema nu este de a exclude suferinţa, ci de a-i da sau reda sensul nobil, creator. Ea nu poate fi redusă la un caz particular sau la cîteva cazuri neesenţiale, ci trebuie reîntronată în drepturile ei, în centrul cetăţii spiritului, ca o formă specific umană de reacţie la o lume pe care şi-o asumă. Pentru că dialectica înseamnă suferinţă, pasiune, împlinire şi iar suferinţă, nemulţumirea eternă faţă de ce s-a realizat, şi dorinţa de a realiza mai mult nu numai că nu contrazice marxismul, ci se află în însuşi nucleul eticii pe care vrea s-o dezvolte. Mai mult decît atît, pentru Marx, pasiunea noului, a neîntîlnitului, insatisfacţia faţă de ce este reprezintă modalitatea însăşi de în-fiinţare a omului. În momentul în care el nu mai este activ, creator, pasionat, el încetează să mai fie, pentru că îşi pierde independenţa şi libertatea şi atunci devine „inexistent". Propensiunea spre nou reprezintă fundamentarea esenţei umane văzută în termenii creaţiei. Să nu ne mire paliditatea unor personaje literare şi să o vedem ca o probă, din păcate negativă, a concepţiei lui Marx. Pentru că „sociologismul vulgar", ca să-i spunem convenţional aşa, păcătuia prin ilustrativism. Or, imaginea unei abstracţiuni, născută prin aranjament strict intelectual, şi nu prin nobilă pasiune şi suferinţă de creaţie a ceva nou, neîntîlnit în nici o teză prestabilită, nu se fundamentează pe sine, nu poate exista şi nu poate da sentimentul deplin de existenţă nici creatorului său. Oricine a întîrziat pe o pagină de

literatură și a avut o cît de mică realizare știe din proprie experiență ce plenitudine existențială îți dă surpriza unei soluții noi, revelația unui adevăr nou. Momentul creației este explozie de ceva nemaiauzit și gîndit, care îți depășește experiența anterioară. Nu transcrierea a ceea ce știi, ci descoperirea aparent din nimic îți dă satisfacția creatoare, poate cea mai înaltă formă de satisfacție a ființei, actul cel mai acut de luare de conștiință de sine, nu prin autocontemplare, ci prin construcția unui obiect exterior, opera. Te naști atunci, în acea clipă, născînd, și nu cred că am greși dacă am vedea marxismul, doctrină vie și nedogmatică, drept un elogiu etern al genezei de fiecare clipă. Sentimentele profunde ale creatorului pot să constituie un argument psihologic al fundamentării prin act creator propriu ontologiei marxiste.

De altfel, aș propune un alt termen pentru unele teze eronate din estetica deceniului trecut. În loc de sociologism vulgar, termen ce poate da naștere la confuzii, pentru că dă o nuanță peiorativă explicației social-istorice a artei, poziție într-adevăr marxistă, să-i spunem conceptualism prestabilit. Ar fi corect, pentru că ar acoperi exact vina esențială, aceea de a încerca să fundeze o estetică strict normativă, pe baza unor canoane, a unor concepte pe care trebuiau să le folosească în egală măsură și criticii, și creatorii. De asemenea, acest termen ar explica și uscăciunea și declarativismul exterior al producțiilor făcute în acord cu el. Dar, mai ales, el ne poate conduce spre eroarea filozofică de metodă care îi stă la bază, și anume reintroducerea determinismului absolut abstract, și încercarea de a-l da

drept marxism. K. Marx şi-a fundamentat teoria sa profund ştiinţifică, realistă, împotriva acestui tip de determinism. El a protestat împotriva reducerii omului la una din manifestările sale, fie ea cea mai înaltă. A postulat determinismul concret, rezultat al creaţiei în dependenţă de natură, al transformării naturii de către om, prin naşterea unor forme neîntîlnite şi neprevăzute şi, prin aceasta, libertatea şi necesitatea ca două faţete dialectice ale aceleiaşi realităţi. Atunci cînd afirma că se trece, prin comunism, din imperiul necesităţii în cel al libertăţii, n-a spus-o nici ca promisiune, nici de circumstanţă, ci ca o concluzie firească şi esenţială a întregii sale concepţii despre lume. Prestabilirea canonică a comportamentului personajelor, a determinării lor sociale rigide şi nediferenţiate, sau conceptualizarea excesivă a producţiei poetice, caracterul servil faţă de aparenţă al artelor plastice, uniformitatea rezultată de aici sînt de fapt toate manifestări ale determinismului absolut, abstract şi nedialectic, care consideră istoria ca o desfăşurare în timp a unor lucruri prestabilite, date în concept. Adevărul, conform marxismului creator, nu este dat, ci se formează în interacţiune cu realitatea, noi sîntem într-o continuă tensiune către el, îl realizăm în mers. Nereuşitele artistice de la noi şi de aiurea nu sînt o infirmare a marxismului, ci, dimpotrivă, o confirmare a lui, indirectă, pentru că reprezintă o îndepărtare de la esenţa sa vie. De altfel, nu cred că există o poziţie mai fermă de pe care să se combată asemenea tendinţe, decît marxismul însuşi, o ideologie care este programatic antidogmatică şi a fost concepută ca atare în pasiunea unei minţi colosale, de chiar întemeietorul

său, care a respins cu mînie și dispreț orice soluție ce se prezintă drept finală și fără replică. Citiți pagina în care atacă dogmatismul hegelian sau al hegelienilor (p. 608, ed. rom.) și vă veți convinge. Iar tonul polemic de mai sus este o încercare de apropiere de spiritul marxismului, care niciodată la clasicii săi n-a venit ca o expunere calmă, ci a fost îndreptată negratuit contra cuiva și pentru ceva.

Determinarea istorică a omului, a artei, și fenomenul alienării (el însuși contradictoriu și dialectic) urmează să fie obiectul cercetării noastre ulterioare.

Omul uman, a cărui esență constă în activitatea creatoare, într-o continuă tensiune spre nou, a cărui existență este rezultatul unui anumit raport cu natura, își stabilește acest raport ca ființă socială. Karl Marx a subliniat că nu trebuie considerată o societate abstractă, căreia i se opun individualități abstracte și ele, ci omul ca atare, concret, este ființă socială, el nu poate fi conceput altfel. Relația sa cu natura se face prin intermediul societății, pentru că el nu își poate manifesta esența decît în contact cu o natură umanizată, pentru care organele sale de simț sînt pregătite. Pentru a percepe sunetele, a le distinge, argumentează Marx, ai nevoie de pregătire muzicală, de o educație care umanizează natura, îi dă o semnificație de dincolo de utilitate. Libertatea caracteristică pentru om în raport cu natura este posibilă numai atunci cînd ea a devenit adecvată pentru percepție prin umanizare, cînd omul își regăsește esența *prin* și *în* ea. De aceea, conflictul om-natură, raportul uman obiectual este totdeauna rezolvat

în societate, este o legătură între om și om, între subiect și „celălalt". Eliberarea de natură nu se face prin abstragerea din ea, ci în procesul umanizant, social-istoric, al creației.

K. Marx, fără să desconsidere, dimpotrivă, accentuînd importanța producției în umanizarea naturii, așează în vîrful ierarhiei activităților umane creația științifică și artistică. Ele sînt forme de manifestare a libertății omului, care „privește liber produsul său" și, în același timp, sînt un mijloc nu de producere a speciei umane, ci a naturii în genere. „Animalul modelează materia numai pe măsura și după trebuința speciei căreia îi aparține, pe cînd omul știe să producă pe măsura oricărei specii și știe să imprime pretutindeni obiectului măsura care-i este inerentă ; de aceea omul modelează materia și potrivit legilor frumosului." (P. 557, ed. română.) Omul creînd obiecte le face inteligibile pentru celălalt, iar creația însăși se face în acord cu educația sa socială. Actualitatea profundă a acestor teze ale tînărului Marx nu poate fi suficient subliniată. Trăim într-o epocă în care creația artistică este în plină expansiune, ea cuprinde zone tot mai neexplorate, atît în adîncime cît și în lărgime. Efortul de a integra artistic regiunile cele mai insolite, de a nu exclude nimic din aria artei, nici o realitate, oricît ar fi ea de șocantă sau de îndepărtată de canoanele clasice, trebuie înțeles ca o tendință îndreptată spre umanizarea generală a naturii, a realului, a înseși ariilor mai obscure ale psihologiei umane. Prin introducerea lor în sfera artei, ele sînt socializate, sînt oferite inteligibilității generale, sînt scoase din categoria lucrurilor „brute", pe care esența

umană nu le poate cuprinde. Ceea ce este caracteristic pentru gîndirea lui Marx, în *Manuscrisele economico-filozofice*, dar nu numai acolo, reprezentînd o constantă a gîndirii sale cuprinzătoare, este conceperea integrării în social, deci în uman, ca un mijloc esențial de eliberare. Stihiile din adîncuri, misterul existenței și al naturii sînt apropiate prin creația umană, pregătite pentru percepția și sensibilitatea noastră. Nu poate exista nici un fel de tabu, nici o îngrădire a acestei activități prin care omul se naște făurind. Creația este fundamentare, dar și eliberare. Nu activitatea strict utilitară este tipic umană, ci aceea în care omul este liber, așa cum se găsește el în creația artistică.

Socialul nu este o îngrădire, ci din contră, ca totdeauna la Marx, un proces într-o continuă efervescență a noului, o expansiune, pentru cuprinderea de noi zone supuse procesului umanizării. În acest sens, înțelesul noțiunii de umanism este deosebit de larg. Nu e nevoie ca într-un tablou, să zicem, să apară figura omului pentru ca opera să fie umanistă. Orice activitate artistică, în măsura în care este o activitate umană, aduce un segment din natură în zona omenescului, o pregătește prin limbaj percepției noastre și propriei noastre înființări. Numai o activitate care nu aduce nimic nou, o pastișare a ceea ce este de mult existent pentru noi, repetarea academistă a unor forme banalizate reprezintă cu adevărat o scădere a umanismului, o încetare sau întîrziere a acțiunii umane de socializare a lumii.

Desigur, *Manuscrisele economico-filozofice din 1844* nu sînt o operă de estetică. Ele însă deschid perspective largi — și acest cuvînt din urmă ar trebui mereu su-

bliniat — pentru înțelegerea noțiunii de umanism marxist, aici fundamentat pentru întîia dată, constituind un prilej de meditație asupra artei moderne, chiar dacă Marx nu se poate referi la ea. Sfera noțiunii de social și de uman devine în această lumină deosebit de vastă, deloc restrictivă. Ceea ce înainte de creație este brut și inuman devine apropiat omului, e un mijloc de comunicare între oameni, după ce a fost adus în limbajul artistic, prelucrat în acord cu simțurile umane, manifestarea esenței omului. Ceea ce era inaccesibil înainte sau, cel mai rău, indiferent, o realitate în sine, devine pentru „noi" și, în același timp, ne și potențează.

Însă tocmai pentru că această noțiune este atît de cuprinzătoare și nelimitativă, ea aruncă o lumină asupra importanței determinării social-istorice a creației artistice. Dacă orice extindere a limitelor creației este umană și socială, ea este totdeauna determinată istoric, e un moment al procesului de creație al omului de către el însuși în cadrul societății umane. Dacă Marx s-a opus abstractivismului hegelian, și acest fapt reprezintă impulsul inițial al constituirii marxismului, el a admirat și acceptat întotdeauna concepția hegeliană a devenirii istorice. Uman, social și istoric, însă într-un complex raport dialectic. Tocmai ruptura acestei unități a fost caracteristică tuturor deformărilor marxismului, voite sau involuntare. Precum se știe, detractori vădit răuvoitori ai marxismului sau falsii săi prieteni au încercat să-l reducă la o concepție utilitaristă, la un materialism vulgar și mecanic. În versiunile cele mai grosolane, se afirma că Marx „reduce omul la stomac". Un contact autentic cu marxismul ne dezvăluie că tocmai,

dimpotrivă, întemeietorul său încă din tinerețe a subliniat importanța creației libere ca o formă pe deplin umană a activității. Alții n-au înțeles cît de complex este raportul dintre istorie și om. Istoria nu este altceva, o necesitate exterioară, inexorabilă, un fel de fatum, căruia omul trebuie să i se supună. În concepția lui Marx, omul este istoria, el o creează liber, este determinat de ea în aceeași măsură în care o determină, după cum societatea nu este o abstracțiune, ci omul este social, chiar omul concret, înzestrat cu simțuri, și ele produse ale societății, cu sensibilitate, gîndire, limbaj, formate și ele în societate, în cadrul procesului de devenire istorică, proces al autocreării omului.

O înțelegere și o meditație adecvată asupra acestui raport de esență, de ființă, și nu de contiguitate, ne-ar feri de multe erori, și nu dintre cele neglijabile. Multe au reprezentat motivul unor eșecuri în înțelegerea operelor artistice, au fost sursa încercării de a transforma marxismul într-o concepție limitativă (a utilității imediate a unui procedeu de determinare mecanic și simplist). Dacă istoria este un proces de creație a omului de către sine, atunci o operă care aduce elemente noi sau este fundamental nouă participă mai deplin la istorie, este mai determinantă pentru progres. Nu reflectarea, numai, a unei realități mobile, extrinseci operei de artă, este în contact cu istoria, ci chiar aportul intrinsec de limbaj și de idei noi este el însuși parte integrantă a procesului istoric. Dinamismul caracteristic marxismului trebuie înțeles și aplicat și în programul artei. Academismul, canonul, ritualul sînt și ele niște existențe prezente în cîmpul umanului, însă sînt niște

forme ale unui proces de alienare, de rupere a omului de esenţa sa, sînt proiecţii nemişcate ale unui om căruia propria sa fiinţă i-a devenit străină, exterioară şi opresivă. Noţiunea de determinare absolută, de formă rigidă şi exterioară, este de fapt rezultat al oprimării omului de către propria sa creaţie. Alienarea nu este numai o suferinţă şi numai o criză a omului, dar şi o formă oprimantă de conservatorism. Pentru că nimic nu este mai jenant şi mai contrar esenţei umane decît limitarea inovaţiei creatoare. De aceea alienarea, în multiplele sale forme, reprezintă noţiunea centrală a manuscriselor economico-filozofice din 1844, şi aplicarea sa la creaţia artistică merită o atenţie specială.

Conceptul de alienare, coborît de Marx în viaţa socială concretă, în explicarea omului ca fiinţă concretă, este revelaţia modernă a marxismului prin vastele sale putinţe de aplicare în interpretarea unei multitudini de fenomene contemporane. El reprezintă în acelaşi timp, alături de creaţie şi în legătură cu ea, baza umanismului marxist, un elogiu al forţei şi slăbiciunii omului, o cheie pentru pătrunderea spre esenţa sa dialectică, spre contradicţiile sale, ajutîndu-ne să-i înţelegem atît complexitatea, cît şi echilibrul său etern instabil, sursa realizărilor şi a nemulţumirilor sale. Pentru că atunci cînd toate nevoile sale materiale ar putea fi satisfăcute, cînd mizeria ar fi izgonită din cetate, cînd abundenţa ar domni pretutindeni, alături de moarte şi poate mai importantă decît ea, alienarea poate continua să fie o sursă a neliniştii, un imbold creator, dar şi o ameninţare. Ea derivă din faptul că omul este în primul rînd creaţie, interacţiune cu natura, obiect special plasat în-

tre obiecte, care se manifestă, dar se și înființează acționînd în exterior, modificînd lumea. De aceea, el își plasează esența în lumea înconjurătoare, ia cunoștință de sine și se contemplă în produsele creației sale. În felul acesta omul se împinge pe sine în exterior, se cedează lumii și, în anumite condiții, propria sa creație poate să-i devină străină și oprimantă. Am putea spune că alienarea se produce atunci cînd omul uită că este creatorul lumii umane, singura cu care are contact intim. În asemenea momente se produce o inversare de raporturi, ținînd de esența dialectică a lumii, care se poate transforma în contrariul său, pentru că nimic nu stă sub semnul definitivului, dat odată pentru totdeauna, fixat în limite eterne. Produsul activității nu mai devine un mijloc de contemplare a propriei sale ființe, ci o realitate străină, umanul devine inuman și, ca o consecință firească, omul își devine străin lui însuși, se autooprimă, își pierde esența în chiar procesul făuririi ei, se întoarce la un suport străin de viață negenerică, individuală, animalică. Cu cît creează mai multe bogății, el devine mai sărac, afirmă Marx, se cedează și se pierde pe sine. Dacă omul ar fi o ființă „în sine", dacă ar putea exista în afară de acțiune și interacțiune cu natura, dacă ar fi el însuși în autocontemplație abstractă, atunci problema alienării nu s-ar pune. Însă el este „om-în-lume", nu poate exista izolat și, deci, în momentul în care se pierde în activitatea sa specifică, el se pierde în esența sa.

Marx și-a fundamentat teoria despre alienare în cîteva pagini concentrate, de o rară subtilitate, în capitolul intitulat „munca alienată", din *Manuscrisele eco-*

nomico-filozofice din 1844. El demontează mecanismul proprietății private și al muncii salariate și demonstrează cum, în ciuda faptului că au contribuit la umanizarea naturii, ele sînt o sursă perfectă de alienare. Muncitorul își pierde esența întîi prin obiectul muncii care nu-i aparține, apoi prin însăși activitatea sa, care nici ea nu-i aparține, și în același timp își pierde caracterul creator, îi este impusă, vine din afară, și nu dintr-un impuls interior, dintr-o necesitate a ființei, devine o obligație, din liberă devine silnică, din scop devine mijloc. Diviziunea muncii amplifică acest proces de alienare pînă la proporții neobișnuite. Viața socială, ca o consecință, în loc să fie integrarea în activitate a oamenilor, se transformă într-o sursă de conflict, munca nu-i apropie, ci îi opune pe oameni. Produsele activității sînt străine, misterioase, și chiar atunci cînd pot fi acumulate își schimbă accentele. Omul nu *este* ci *are*, cele două verbe concurează, cu victoria celui de al doilea. În ultima instanță, s-ar putea afirma că, de fapt, alienarea înseamnă transformarea lui *a fi* în *a avea*, și de aici derivă una din consecințele sale cele mai stranii. Apariția raporturilor de bogăție, mai ales prin cel mai abstract produs, banul, face să se nască o situație ciudată, în care omul, în loc să fie înzestrat cu o serie de trăsături și calități, să fie frumos, inteligent, iubit, viteaz, putînd să și le cumpere, „are frumusețe", „are vitejie", „are inteligență", fără să fie vreodată așa. Se naște astfel o imagine falsificată a omului în raport cu ceilalți, dar și cu sine, sursă de neliniști și de bîjbîială într-o perpetuă incertitudine.

Poate că de aici derivă una din tragediile omului modern, cu largi ecouri în arta secolului nostru, sentimentul său adînc de incertitudine. Pentru că *a avea* într-o ierarhie ideală a verbelor înseamnă mai puțin decît *a fi*. De unde un perpetuu decalaj, furia achizitivă, manifestarea dorinței, sau a iluziei, că se poate înlocui calitatea (a fi) cu cantitatea (a avea).

Omul alienat, uitînd că el este creatorul, factorul central, despărțit de propriul său produs, uită să *devină* (aspect dinamic al lui a fi), se încăpățînează să posede, se înconjură de lucruri și obiecte care îl strivesc ca într-o piesă de Eugen Ionescu. Asemenea aspecte, în tendință cel puțin, pot fi observate și în jurul nostru, și nu puțini dintre oamenii pe care îi cunoaștem își făuresc idealuri mărunte din posesiunea unor bunuri de consum, a unor mijloace mecanice, a unor obiecte neînsuflețite în care zadarnic își caută obscur propria lor esență. Idealul lui Marx fiind omul total, ființă complexă și multilaterală, este în același timp și omul autentic, nefalsificat. Însă diviziunea muncii este o necesitate inexorabilă, activitatea omului este fatal specializată și îngustată, produsul său este tot mai social, rezultat al unui efort colectiv. El nu se poate contempla deci în întregime în creația sa și, bineînțeles, chiar dacă ar fi suficient acest lucru, nu-și poate achiziționa pentru sine producția întregii societăți. Singura soluție pentru combaterea alienării care ne pîndește este sentimentul și realitatea participării la viața întregii societăți, la întregul proces de umanizare a naturii prin producție, la activitatea tuturor oamenilor, adică la istorie. Socialismul, așa cum a fost definit de Marx încă

în scrierile sale din tinerețe, trebuie să fie o societate care să permită participarea vastă și totală a fiecăruia, pentru că numai așa omul își poate regăsi propria esență și apoi poate să retransforme munca, dintr-o activitate străină și impusă, într-o activitate liberă, adică creatoare. Dacă fiecare și-ar vedea doar de treaba lui, într-un fel de ideal de stup sau de furnicar, el ar fi în imposibilitate să se regăsească pe sine într-o activitate fatal limitată. Atunci produsele sale, ca produse sociale, ar fi străine, mecanismele istoriei pe care omul le creează ar deveni tot mai de neînțeles, ca și cum s-ar coborî dintr-o natură misterioasă. Omul modern, trăind în condițiile unei colosale dezvoltări a producției, numai prin participare în libertate poate să evite să trăiască într-un univers kafkian, în care rezultatul propriei sale activități se întoarce ca o misterioasă dispoziție secretă. Forma instituțională a acestui larg proces de participare se numește democrație, rezultat al efortului tuturor. Combaterea alienării, boală modernă de profunde ecouri, este un motor al transformărilor de pretutindeni, al mișcărilor și neliniștilor din alte părți. Literatura are în acest proces o temă majoră pentru meditație și creație, un subiect, dar și un țel intrinsec. Pentru că arta este prin esența sa activitate integrativă, participantă la elucidarea întrebărilor fundamentale ale celor cu care comunică. Ca orice activitate umană, însă, ea nu numai reflectă, dar poate suferi prin ea însăși de alienare, poate fi o manifestare a acestui proces, și aceasta ne mai rămîne să discutăm.

Aplicarea teoriei alienării la o bună parte a artei secolului nostru este de multă vreme cunoscută. Ideea că viața este absurdă, că ea nu are nici un sens și nu l-a avut niciodată, construirea unor universuri artistice stranii, în care mecanismele de funcționare sînt necunoscute și scapă determinărilor logice sau sînt pe de-a-ntregul antilogice, dispariția eroului în favoarea unor stări magmatice sau a unor antieroi, personaje decrepite, capabile nu de suferință, ci de grotesc, și enumerarea poate fi îndelung prelungită, au fost comentate ca fiind expresii artistice ale sentimentului și realității alienării. Este într-adevăr ciudat că, în momentul în care civilizația materială, bogăția acumulată a muncii și inventivității umane, și-a atins apogeul, s-au putut naște o artă și o concepție despre lume atît de dezolante. Niciodată omul n-a fost atît de puternic și niciodată nu s-a considerat atît de slab, de becisnic. Ceea ce ar putea să arate că victoriile asupra naturii sînt mult mai puțin importante pentru un om decît victoriile asupra lui însuși.

Într-o încercare de sistematizare, multiplele forme concrete ale alienării își găsesc expresia teoretică sub două aspecte aparent contradictorii. După una, viața oamenilor se înscrie în nedeterminare, un fel de stare specială, care nu beneficiază nici de libertate, nici de necesitate, hazardul înlăturînd ambele categorii, de fapt, aspecte ale aceleiași realități contradictorii. De aici derivă sentimentul de absurd, ca o suferință fără noblețe, de vid interior și, în ultimă instanță, de nonexistență. Pentru că existentul are succesiune în timp și hazardul spulberă legitatea interioară a succesiunii, o

fărîmițează și, distrugînd constantele, elimină structurile, specificitatea, deosebirea de altceva, categoria de calitate. O existență pe care am putea-o gîndi ca fiind în nedeterminarea pură este o existență fără însușiri, o noțiune fără note și conținut, un neant. Într-o astfel de concepție, absurdul este o necesitate logică, și consecvența maximă ar trebui să ducă și la dispariția stărilor. Însă o asemenea concepție nu poate fi niciodată consecventă decît atunci cînd n-ar fi exprimată. A insista în postularea absenței valorilor înseamnă a te contrazice, pentru că atunci construiești măcar o singură constantă.

Dar nu mai puțin se poate deduce din alienare și o concepție aparent contrară, aceea a determinării absolute, a necesității continue, așa cum apare ea în teorii ce se reclamă de la progresele recente ale științei. Fără să se poată nega aspectele pozitive ale structuralismului, aplicațiile sale metodologice valoroase, mi se pare evident că erodarea noțiunii de om, de subiectivitate, de libertate, în generalizările filozofice ale acestei concepții, duc în mod necesar la aceeași senzație de absurd, ca și cum ar fi fundamentate pe hazard și nedeterminare. Încă o dată produsul activității oamenilor, de pildă la Althusser, este separat de creația oamenilor și transformat într-o noțiune opusă, străină și abstractă, denumită mod de producție, care acționează ca și cum ar veni din alte sfere decît cele ale realității concrete. Se reintroduce, sub un înveliș științific, noțiunea de destin, de *fatum* implacabil, asemănător unor concepții religioase orientale. Interpretarea abuziv structuralistă a marxismului, așa cum o fac unii teoreticieni occiden-

tali, este un fel de mahomedanism științific, care neagă de fapt caracterul esențial al științei însăși, ca să nu mai vorbim de marxism, acela de a fi totdeauna orientată spre concret, spre real și, în consecință, spre fenomenal și individual, în interacțiune cu generalul și abstractul. Conceptul central al marxismului, tocmai datorită orientării sale științifice, este acela de *praxis*, căruia abstracțiunea i se subsumează ca un moment intermediar al cunoașterii. Structuralismul filozofic este un nou mod de a accentua abstractul, în pofida concretului, formula în defavoarea concretului formulat, fără să aibă măcar grandoarea sistemului hegelian. Este, de fapt, un fel de hegelianism privat de dialectică. Absolutizarea necesității, a abstractului și a formei, nepu-tînd să explice dinamica evidentă a realității și istoriei, invită de fapt la reintroducerea hazardului și a absurdului ca factor ce produce mutații și, în același timp, considerînd voința, creația, subiectivitatea ca niște simple iluzii, postulează în fond aceeași atitudine dezolantă față de om ca într-o producție artistică beckettiană, de exemplu. Dacă ne-am imagina o carte compusă după reguli pur structuraliste, am regăsi aici tot niște antieroi, care și-ar închipui că pot determina ceva, cînd în realitate ar fi în întregime determinați, care și-ar imagina că sînt, cînd în realitate n-ar fi decît niște sclavi ai unor raporturi prestabilite. Revolta lor ar fi absurdă, dacă ar exista. De fapt, tragicul ar fi izgonit din nou din literatură, cu toată demnitatea pe care o presupune. Desigur, ar fi greu de afirmat că, de pildă, producțiile artistice care s-au supus în deceniul trecut la noi în mod absolut și rigid cerințelor normative ale conceptualis-

mului ar fi făcut-o în contact cu structuralismul. Totuşi, o apropiere ar putea fi făcută, nu în formă, ci în esenţă. Şi acele palide personaje trăiau pe deplin determinate de noţiunile pe care le ilustrau, şi ele nu erau tipologii umane, ci tipologii de relaţie, de raporturi economice. De fapt, producţiile valoroase ale literaturii române din trecutul apropiat s-au impus pentru că, fără să trăiască în nedeterminare socială, s-au sustras normelor rigide. Cel mai important cîştig al literaturii noastre a fost acela de a accentua istoricitatea formelor sociale, de a sublinia acţiunea timpului. Cred că în proza anilor '50 realizarea *Moromeţilor* — de exemplu — prin aceasta se deosebeşte de producţiile anterioare privind viaţa satului. În deceniul nostru, în proză, ca şi în poezie, latura aceasta s-a întărit şi fenomenul merită o analiză şi discuţie specială, care depăşeşte cadrul acestui articol. În orice caz, mi se pare că partea rezistentă a creaţiei scriitorilor generaţiei din care fac parte se poate pune sub semnul luptei împotriva abstracţiunii şi schemei, chiar dacă uneori îmbracă o formă deosebit de abstractă. Spaima de cuvînt, ca realitate fantomatică fără încărcătură afectivă, la Nichita Stănescu, foamea de concret la Ion Alexandru, efortul de descifrare a esenţei umane în scurgerea timpului la Cezar Baltag, orientarea virulentă spre problemele etice în ultimele producţii ale lui Adrian Păunescu, spre a vorbi de poeţi, au o notă comună. Convine demonstraţiei să amintească de poemul lui Nichita Stănescu *Laus Ptolemaei,* în care indirect se face elogiul şi se exprimă nostalgia cunoaşterii intuitive, directe, nemijlocite, ameninţată de tirania formulei ştiinţifice,

rupte de simţuri. Generaţia noastră, stînd sub semnul luptei împotriva schemei abstracte, e o reacţie la generalul privat de particular, încearcă să facă un continuu elogiu al nuanţei şi diferenţierii. Dacă mi-e îngăduit, aş spune că şi cărţile mele nu încearcă altceva decît să demonstreze răutatea abstractului pur, al determinismului pur. Însă noi nu putem uita de existenţa abstractului, de faptul că în lumea modernă, complexă, el capătă un loc din ce în ce mai mare. A-l converti în nuanţă, a ne refuza dominării de către el, a încerca să-l redai măcar în parte intuiţiei, a fi în tensiune cu el reprezintă o încercare majoră. Legaţi de el într-o relaţie de conflict dialectic, uneori putem fi în pericol să-i cădem pradă, şi nu rareori se şi întîmplă astfel. Aceasta nu înseamnă însă că nu ne opunem şi nu trebuie să ne opunem. Orientarea spre participare la istorie, care este totdeauna concretă, pentru că este vie, ne poate fi de un real folos.

De aceea, conceptul de om şi umanism, din scrierile de tinereţe ale lui Karl Marx, reamintirea că imensele forţe în mijlocul cărora trăim sînt produse ale omului creator, a cărui esenţă este să creeze în afară, ne poate fi deosebit de apropiată şi a reprezentat impulsul iniţial, care a determinat scrierea acestui eseu, ce a atins doar problemele, fără să aibă pretenţia de a le epuiza. Să ne fie îngăduit însă ca într-un dialog cu teoreticienii din Occident să avem un avantaj istoric. Noi trăim într-o societate care se construieşte conştient, deci în funcţie de nişte norme şi principii expuse iniţial, şi sîntem împinşi de acest proces la care trebuie să participăm (altfel alienarea este sigură şi dureroasă) să găsim for-

mule în stare să asigure atît caracterul planificat al dezvoltării, cît și viața și spontaneitatea capabile să mențină un larg front de creație. Pentru noi, problema structurărilor prestabilite, dar și necesitatea dezvoltării multilaterale a personalității umane nu sînt subiecte de discuție teoretică, ci întrebări ce își caută soluții concrete în fiecare zi. Această experiență istorică, cu oscilațiile ei, ne oferă un material concret existențial, facilitîndu-ne înțelegerea sau măcar intuirea unor implicații profund umane ale unor poziții teoretice. Esențial pentru noi este că știm că omul trebuie să fie liber și creator, în cadrul unei determinări istorice care nu vine din afară, ci e propriul său produs, generalizat prin complexitatea acțiunilor umane, a tuturor eforturilor sale conjugate. Numai așa el rămîne credincios propriei sale esențe, realitate indiscutabilă, la care trebuie să ne referim mereu.

PORNIND DE LA „MARXISMUL SECOLULUI XX"

Editura politică a publicat recent eseul lui Roger Garaudy *Marxismul secolului XX*, apărut în Franţa cu doi ani în urmă, carte de reală actualitate, cu o problematică acută, vizînd griji pe care le au, cred, toţi acei care se reclamă filozofic de la Marx, confruntaţi adeseori cu întrebări chinuitoare privitoare la evoluţia marxismului în cea mai mobilă şi mai bogată epocă a istoriei omenirii. Apariţia ei în româneşte, trebuie s-o spunem clar, reprezintă mai mult decît un pozitiv fapt editorial. Cu cîţiva ani în urmă, tot de pe poziţii marxiste, R. Garaudy stîrnea numeroase controverse cu o altă carte a sa *D'un réalisme sans rivage*, care, deşi chestionabilă în unele puncte ale ei, a lăsat o urmă în gîndirea estetică, prin contestarea ideii de critică dogmatică ce se pretindea marxistă.

Marxismul secolului XX, cu implicaţii filozofice şi politice numeroase, apare în româneşte într-un moment în care se dă un nou impuls gîndirii marxiste creatoare, discuţiilor ideologice libere, chezăşie suportului teoretic

eficient al progresului social, al procesului continuu de luare de cunoştinţă de sine pe care îl implică dezvoltarea societăţii socialiste, a omului socialist. Acest proces presupune cu necesitate o operaţie de problematizare. Nu se discută decît problemele, nu se dau răspunsuri decît la întrebări autentice a căror rezolvare, măcar metodologic, este menţinută în suspensie. Chestionarea implicită în clarificare include un moment al negării mentale a unei realităţi, punerea ei sub semnul incertitudinii. De acuitatea şi radicalitatea acestui moment iniţial depinde succesul operaţiei, posibilitatea apariţiei noului teoretic, profunzimea întrebării. Radicalitatea şi profunzimea sînt dialectic legate, ca două accente ce unifică momentele succesive ale procesului de gîndire.

Reformularea materialismului

În acest spirit este scris şi eseul de faţă, nu ca o recenzie la o carte pasionantă, nu ca un rezumat şi nici ca un comentariu, ci mai degrabă ca o punere în problemă, cu referiri nu generale, ci directe la experienţa noastră nemijlocită, din România, mai ales în domeniul esteticii. Accentul cade pe interpretarea artistică nu arbitrar, nu din cauză că sînt scriitor sau pentru că public eseul într-o revistă literară, ci pentru că aşa cere chiar cartea lui Garaudy, aşezînd în centrul discuţiei ideea marxistă a omului creator, esenţialmente creator. De aceea, la un moment dat, el şi numeşte estetica „piatra unghiulară a analizei marxiste“. Aceasta cu atît

mai mult cu cît în domeniul esteticii sînt prezente numeroase reziduuri dogmatice contrare spiritului însuşi al ideologiei marxiste, care creează inutile tensiuni, probleme false şi alarme. Procesul de inovare a artei nu presupune o tolerare pe moment şi o reprimare cînd se „depăşeşte măsura", ci trebuie inclus în efortul de înnoire a societăţii în ansamblul ei. O idee artistică, autentic nouă, progresistă, nu poate să fie subversivă în condiţiile societăţii socialiste. A găsi o fundamentare teoretică solidă, a descoperi necesitatea şi raţionalitatea mecanismelor de inovare a limbajului artistic, la ce corespunde acest proces implicit oricărei dezvoltări a artei şi apariţiei de creatori adevăraţi şi viguroşi, a face deci analiza marxistă a progresului artei, atît de manifest în ţara noastră în ultimul deceniu, a devenit presant. Gîndirea noastră teoretică a rămas în urma cunoaşterii ştiinţifice, aşa cum, de altfel, se întîmplă adesea în istorie, însă decalajul trebuie redus pentru a evita contradicţiile ce pot apare în asemenea circumstanţe. Ca să cuprindem „viaţa" artistică autentică, în toată varietatea ei, sau măcar ca să o înţelegem, avem nevoie de „reformularea" unor teze şi opinii, pentru a aduce teoria şi practica la un numitor apropiat. Termenul de reformulare este esenţial în cartea lui Garaudy şi analiza sa asupra marxismului epocii noastre porneşte de la el. De fapt, el a fost lansat de către Marx însuşi, care a afirmat că „la fiecare 50 de ani, în funcţie de marile descoperiri ştiinţifice, materialismul trebuie reformulat".

Garaudy porneşte de la faptul că realitatea contemporană a fost extraordinar de bogată în schimbări,

dintre care cel puţin trei sînt fundamentale. În primul rînd, o dezvoltare fără precedent a ştiinţei şi tehnicii, în al doilea rînd, apariţia sistemului mondial al socialismului şi experienţa sa uriaşă, în sfîrşit, procesul de decolonizare, cu toate implicaţiile sale, a două continente, Asia şi Africa.

Dezvoltarea ştiinţei şi tehnicii nu ne apare numai nouă, din perspectiva momentului, cu totul extraordinară, conform doar unui mecanism subiectiv după care ce mi se întîmplă mie este mai important şi mai esenţial decît ceea ce s-a întîmplat în epocile pe care nu le-am trăit, ci poate fi demonstrată şi quantificată. Garaudy citează raportul Auger prezentat la UNESCO, după care numărul de cercetători şi savanţi creatori este acum mai mare decît al tuturor celor care au fost activi în ştiinţă de la începutul istoriei scrise. Mai impresionant încă, în perioada 1958—1966, cunoştinţele ştiinţifice ale omenirii s-au dublat. Deci în opt ani s-a făcut tot atît de mult ca în ultimii 3 000 de ani sau măcar de la Renaştere încoace. Acest progres nu este exclusiv cantitativ. A avut loc, mai ales datorită geneticii şi ciberneticii, un salt calitativ. Pînă acum, toate progresele tehnice au avut drept scop multiplicarea prin aparat a energiei umane. Energia nucleară nu reprezintă decît un ultim pas într-un proces început cu pîrghia. Se înlocuia forţa fizică a omului. Cibernetica îi înlocuieşte energia mintală, îi deschide perspective noi pentru a modifica nu forţa, ci timpul operaţiilor, naşte posibilitatea unei noi atitudini faţă de spaţiu şi timp. Genetica a dat un nou înţeles şi o nouă putere umană asupra vieţii însăşi. Fizica teoretică a creat o reprezentare deosebită

asupra materiei. În această ordine de idei, s-ar putea afirma că, de pildă, noi, cei care am terminat liceul prin 1950 — dacă am rămîne la acel nivel ! — sîntem tot atît de depășiți de stadiul contemporan al științei ca, să zicem, cineva care a terminat un colegiu iezuit în 1700 față de noi. Acest uriaș progres și-a găsit se pare și o metodă nouă, structuralismul, cu largi implicații filosofice. Garaudy demonstrează convingător că nu există o incompatibilitate între structuralism și marxism, iar unul dintre cei mai originali și mai interesanți gînditori marxiști contemporani, Louis Althusser, îl aplică. Progresul științific, și Garaudy adaugă și apariția unui circuit mondial prin decolonizare, a încheiat faza predominant europeană a evoluției omenirii, ne-a scos din elenismul esențial și din metodologia creată de Renaștere. Trăim într-o epocă a logicii nonaristotelice, a unei estetici nonaristotelice, a unei științe nonnewtoniene, a unei metodologii în ansamblul ei noncarteziene. Uneltele și metodele gîndirii umane de dinainte nu s-au dovedit false, ci, ca în cazul geometriei euclidiene, doar cazuri particulare, pertinente unui anumit stadiu de dezvoltare a omului și a puterii sale asupra naturii. În focul polemicii sale, și cartea sa este în primul rînd o carte polemică îndreptată împotriva unor numeroși adversari, Garaudy este tentat să fie foarte aspru cu moștenirea raționalistă greacă. Am unele rezerve în legătură cu această poziție, posibil determinate nu numai de adevăr, ci și de un efort firesc de desprindere de o anumită formație spirituală fără de care noi, aici, nu ne putem concepe. Însă trebuie să fim de acord că epoca noastră reprezintă o revoluție în gîndire egală

cel puţin cu Renaşterea. A sosit momentul poate să reformulăm, şi cred că marxismul permite acest lucru, o reducţie asemănătoare cu a lui Descartes, care a găsit formula lapidară ce conţine o întreagă evoluţie ulterioară. Dar, aşa cum indică şi Garaudy, este vorba de un proces mai greu, pentru că descoperirile ştiinţifice moderne implică dărîmarea unuia dintre fundamentele gîndirii anterioare, cu origini străvechi, acela de element iniţial, ireductibil, a-tom (în sens etimologic), pe care se construieşte apoi restul. Gîndirea modernă este esenţialmente dialectică, ea include contradicţia şi legătura complexă şi contradictorie între întreg şi parte.

Toate aceste fascinante progrese, pe care le putem mai degrabă bănui decît cuprinde (şi care implică şi un pericol social în sensul concentrării unei imense puteri în mîinile celor care înţeleg cu adevărat despre ce este vorba şi au şi limbajul lor criptic, adecvat, problemă ce se pune însă în acest fel numai în societatea occidentală, la noi aceeaşi problemă are altă formulare), nu şi-au găsit o adecvată sinteză teoretică de pe poziţii marxiste. Cum însă pozitivismul latent al unor oameni de ştiinţă formaţi în tradiţia scientistă nu este capabil să sintetizeze aceste date, dimpotrivă, fundamentele sale au fost năruite de progresul ştiinţific, a apărut în Occident o dezorientare filozofică, cu largi ecouri în rîndurile intelectualităţii, mai ales ale tineretului. Ştiinţa nudă nu oferă decît mijloace, nu şi o concepţie despre viaţă, aceasta este poate, după opinia mea, una dintre cele mai importante demonstraţii aduse de viaţa contemporană, iar mai ales tineretul nu învaţă doar metode, ci este esenţialmente interesat într-o sinteză care să-l ajute să

depășească momentul critic al integrării într-o lume de care ia cunoștință. Lipsa de sinteză este una, nu și singura, însă, dintre explicațiile unei evoluții spre anarhism a unor mișcări de protest studențești, mișcare ce în parte poate fi denumită o „revoluție metafizică", sau, mai corect, „revoluție cu implicații filozofice". Problema se pune, desigur, în mod deosebit în țările socialiste, și vom încerca să o facem în cele ce urmează.

Dogmatismul e străin de esența marxismului

Deci, într-un asemenea moment deosebit de bogat în evenimente, în revoluționare transformări ale gîndirii și în radicale înnoiri ale cunoștințelor și experienței noastre, „materialismul — așa cum spune Garaudy — n-a fost reformulat". Nu este vorba de o revizuire determinată de depășire, așa cum subliniază Garaudy, tocmai datorită caracterului revoluționar în gîndire al marxismului, care prin definiție nu e sistem și nici închidere, ci, dimpotrivă, un mijloc de eliberare din tentația, mereu prezentă, de închidere și închistare, reflex al unei îndelungate istorii și preistorii a omenirii, în care forțe copleșitoare din afară ne împingeau spre un sistem de prudente fortificații. Sau, poate, pentru că este o imanență a oricărei structuri de a se conserva, iar marxismul poate aici se deosebește fundamental de concluziile filozofice ale structuralismului, fundamentînd o deschidere perpetuă, un sistem social care se autoreglează printr-o maximă capacitate de evoluție și neînchegare. Oricum, „reformularea" trebuie făcută. Ulti-

ma, de mare anvergură, a fost efectuată de Lenin, în 1908, prin *Materialism și empiriocriticism,* unde este cuprinsă o contribuție esențială metodologică și teoretică a filozofiei marxiste prin noua definiție a materiei, ca rezultat ale descoperirilor științifice de la începutul secolului. Garaudy observă că Lenin a citit pe toți savanții de seamă care au produs criza fizicii de atunci, măcar în concluziile lor filozofice, că „reformularea sa" a fost rezultatul unor studii exhaustive. Dar de atunci au trecut mai bine de 60 de ani, în care ritmul descoperirilor a fost incomparabil mai accelerat, și nimic similar nu s-a înfăptuit. Între formularea materialismului atunci și stadiul actual al cunoașterii umane a apărut un decalaj. Mai mult, acest decalaj a născut, într-o anumită perioadă, nu un efort de depășire din partea filozofilor, ci, dimpotrivă, un fel de reacție de apărare prin negarea implicațiilor filozofice a descoperirilor științifice sau, și mai grav, chiar negarea însăși a acestor descoperiri, catalogate drept pseudoștiințe sau idealiste. Așa a fost soarta teoriei informației și a geneticii, cele mai mari descoperiri, implicînd un salt calitativ al științei.

Această realitate reprezintă sîmburele polemic al cărții lui Garaudy, pentru că nu este lucru puțin pentru un marxist orice raport neclar dintre o ideologie, născută din dezvoltarea științei și reclamîndu-și pe drept cuvînt ca principală trăsătură caracterul științific, și însăși dezvoltarea științei. Pentru o religie, în condițiile dominării cunoașterii de către știință, nepotrivirea este un accident, regretabil desigur, dar nu esențial din punctul ei de vedere, întrucît religia nu se pretinde

știință, ci revelație. Pentru marxism, însă, este o legătură organică. Întrebarea care se pune este clară și de esențiale consecințe, și detractorii marxismului nu o ignoră : este marxismul rezultatul generalizării filozofice doar a unui anumit moment științific, de la jumătatea secolului trecut, perioadă culminantă a vechii științe îmbibate de mecanică, dezvoltare și perfecționare a revoluției newtoniene, depășită, sau principiul însuși al integrării în cunoaștere a întregii dezvoltări științifice ? Este marxismul, în alți termeni, o formă de „ideologie“ în sensul originar marxist al cuvîntului, adică o proiecție a unui moment istoric, a unui anume stadiu de dezvoltare, delimitat în timp, sau o metodă care, istoric născută, desigur, are deschiderea necesară pentru a se putea mula pe realitate, înglobîndu-și experiența umană, inclusiv cea științifică, fără să-și schimbe caracterul esențial. Efortul, și de fapt noutatea revoluției marxiste în gîndire, a fost, desigur, de a asigura o metodă capabilă nu numai să reflecte, dar să și conducă efortul de progres al cunoașterii în toate domeniile. O bună parte din cartea lui Garaudy este o demonstrație a faptului că nu există o contradicție între marxism și cele mai noi descoperiri științifice, ci mai mult că întemeietorii marxismului, și în primul rînd Marx, au avut intuiții care apropie mai mult marxismul de știința contemporană decît de un nivel anterior, mai mecanicist al ei. Teoriile moderne se reclamă sau implică o logică dialectică apropiată de metoda folosită de Marx în *Capitalul*, „marea sa logică“, cum este numită în carte. Modelele științifice, folosite de metodologia contemporană, sînt o confirmare a celei mai importante

dintre descoperirile marxismului în materie de gnoseologie şi epistemologie : accentuarea caracterului activ al cunoaşterii, a faptului că activitatea umană de cunoaştere se face prin proiecţie în viitor ; finalitatea confirmată de practică, scopul care devine lege pentru om. Raportul dintre bază şi suprastructură este mai precis înţeles în lumina descoperirii moderne a raportului dintre parte şi întreg, a predominanţei întregului. Marx definise omul drept „sumă a relaţiilor sociale“, şi acest enunţ fundamental consună cu o concepţie ce stă la baza însăşi a ştiinţei moderne, care, dintr-o ştiinţă a *existenţelor, se defineşte* drept o ştiinţă a *raporturilor.*

Atunci, nu există contradicţie între marxism şi ştiinţă, ci între ştiinţă şi dogmatism. Este greşit, cred, să perseverăm în a numi unele greşeli în interpretarea marxismului drept „o formă dogmatică a marxismului“, sau o deformare dogmatică a sa. Raportul logic între materialismul dialectic şi orice fel de dogmatism este de excludere. De aici, din necesitatea de clarificare necesară pentru a putea merge pe calea dezvoltării creatoare a marxismului, Garaudy dresează un adevărat proces dogmatismului, stabilindu-i caracteristici, arătînd cum fundamentele sale filozofice sînt în totală contradicţie cu modul marxist de gîndire. Deşi neformulat ca atare, din întreaga demonstraţie rezultă un fenomen surprinzător doar la o primă vedere, şi anume că dogmatismul nu reprezintă doar o „închistare“ a unui moment de dezvoltare a marxismului, o transformare a caracterului său viu într-un set îngheţat de teze, citate ritual şi devenite texte canonice, aşa

cum am fost înclinați să credem, ci o adevărată regresiune de la caracterul inițial, pur al marxismului, un proces de degenerare și de revenire la o filozofie mai veche, nu numai premarxistă, dar chiar și precritică. Această realitate ne poate mira numai dacă ignorăm că nu există oprire, adevărată încremenire, ci doar evoluție și involuție, o mișcare într-un sens și în celălalt, că orice fenomen natural sau istoric este un proces, deci cuprinde *modificarea*. Cu atît mai mult cu cît în momentul în care s-a creat o tensiune cu știința și cu realitatea, închiderea dogmatică a produs, printr-un proces dialectic, o modificare a spiritului însuși de interpretare a textelor marxiste. În esență s-a renegat întreaga moștenire a unuia din izvoarele recunoscute ale marxismului, filosofia clasică germană, tradiția ei critică începută de Kant. Dogmatismul își are rădăcina erorii teoretice în neglijarea caracterului activ al cunoașterii, descoperit de Kant, dezvoltat de Hegel și mai ales de Fichte (căruia Garaudy îi acordă o deosebită importanță), a cărui strălucită încununare și revoluționare prin plasare în realul concret-istoric, prin „punerea pe picioare“ o reprezintă concepția despre muncă a lui Marx, teoria sa despre practică, proces ce nu reprezintă doar confirmarea teoriei, ci și sensul ei. „Munca l-a făcut pe om“ nu este doar un adagiu marxist bun de citat în lecții, ci o adevărată revoluție în gîndire, cu vaste implicații și aplicații. Caracterul specific al muncii umane, așa cum a fost definit de către Marx în celebra sa opoziție dintre om și albină, este existența finalității ce devine lege, a pla-

nului, a reprezentării mentale. De aici negarea caracterului activ al cunoașterii este în relație cu neglijarea momentului inițial subiectiv, al detașării de real. Dogmatismul este cînd un empirism metafizic, cînd raționalism metafizic, este un „neospinozism" în concepția sa nu despre materie, ci despre „substanță" (deși nu este numită astfel), în credința sa despre caracterul doar de reflectare al cunoașterii, o reflectare pasivă (deci empirism metafizic), sau în adecvarea dintre concept și obiectul cunoașterii, între idee și realitate, în înțelegerea sa limitată despre realitate drept un „lucru" (*chose*). Deci i se potrivește caracterizarea de „lucrism" rezultată dintr-o *reificare* a obiectului cunoașterii, care este, după Garaudy, un „Orizont". Neglijarea momentului activ, subiectiv, al cunoașterii duce la negarea caracterului ei creator, la diminuarea funcției creatoare a omului, a faptului că esența sa este tocmai de a fi „poet", în sensul grecesc, etimologic al cuvîntului. Consecința acestei erori antidialectice este un fel de platonism, o credință într-o esență imuabilă de dincolo de lume. De aceea și concepția despre societate și istorie este grevată de nesocotirea momentului creator, iar din Hegel este păstrată doar ideea unui spirit absolut ce se realizează în timp, indiferent de eforturile oamenilor, dincolo de marele moment al alegerii libere. Este aproape surprinzătoare unitatea structurală a acestei viziuni despre lume, legătura organică dintre accidentele istoriei sociale și politice, și pozițiile teoretice aparent foarte îndepărtate. Poate singurul reproș serios pe care l-aș face cărții lui Garaudy, ce nu se vrea, de

altfel, decît o anunțătoare și formulatoare de probleme, este neglijarea explicației sociale a acestui fenomen născut în istorie. În afară de cîteva rînduri despre „etape" și a unei aluzii despre faptul că „marxismul nu este justificarea unei politici", nu există o tentativă susținută, profundă, de a găsi explicit rădăcinile în adevărul concret al relațiilor și structurilor sociale ale unei poziții teoretice. Or, o asemenea explicație este fundamentală pentru marxism. A descoperi nu numai filiații, dar și determinismele lor, de ce se preferă o poziție și nu alta din trecutul cultural al omenirii, este de fapt specificul metodei marxiste de cunoaștere. O deformare ideologică nu este doar o eroare de judecată, pentru că tezele care se impun nu sînt lucrări școlare, unde putem presupune lipsa de informație sau insuficienta capacitate de gîndire, ci ascund interese și nimeni, niciodată, nu este scutit de acest adevăr. Explicația psihologică răspunde mai ales de forma unei poziții, nu de orientarea ei fundamentală. Însă, în afară de acest reproș, vizînd mecanismul genetic al fenomenului dogmatic, analiza structurii sale de idei este remarcabilă. Garaudy o aseamănă elenizării creștinismului în perioada de după Constantin, mai ales a înlocuirii concretului „întruchipării" printr-un platonism latent. Și acolo latura subiectiv concretă este înlocuită sau copleșită de latura obiectiv abstractă, nepămînteană. Desigur, o eroare este și accentuarea numai a subiectivității și a factorului voluntar, a acțiunii cunoașterii ce n-ar ține seama de determinări obiective. Arbitrarul sau scepticismul ar putea fi numai unele dintre consecințe. Ni

se impune o observație, izvorîtă de fapt din lectura *Caietelor filozofice* ale lui Lenin. Materialismul este o concepție filozofică pîndită oricînd de pericolul inconsecvenței, de căderea în idealism, atunci cînd se depășește un nivel mediu al investigației teoretice, dacă nu este întovărășit de dialectică. Metoda dialectică îl înaripează, îi permite să răzbată prin rigorile gîndirii.

Omul creator și arta

Concepției dogmatice a omului dat, supus sub determinism ca sub o formă modernă a moirei, mijloc și nu scop, i se opune viziunea cu adevărat marxistă a omului creator al propriului său destin, determinat desigur de o realitate necreată de subiectivitatea lui, dar neîncetat modificînd, prin muncă umană, această realitate, parte din lumea obiectivă, dar și „transcendență". Acest din urmă termen este fundamental pentru înțelegerea poziției specific umane. El nu înseamnă supranatural, ci constanță a tendinței de depășire și autodepășire, o subliniere a caracterului neterminat al omului capabil de istorie. Desigur, timpul este un cadru obiectiv al realității materiale a lumii, nu însă și istoria care, fiind o creație umană, are și o latură subiectivă. Specia noastră nu a creat viitorul ca posibilitate de continuare a unor procese, există un viitor al proceselor fizico-chimice, însă l-a făcut realitate palpabilă, prezentă, determinant și lege a acțiunilor omenești. Ideea

de proiect uman, de om ca ființă a viitorului, este fundamentală pentru înțelegerea marxistă a istoriei. Existența proiectului, a planului și a tensiunii spre viitor a schimbat toate raporturile existente în lume. O concepție neabătut progresistă, de „stînga“, am zice noi, nu se poate fundamenta decît pe accentuarea factorului creator din ființa umană. Este suficient să subestimăm creația ca să alunecăm spre o concepție de dreapta, indiferent cum s-ar prezenta ea verbal, de un conservatorism de esență, sprijinită pe impresia că adevărul este dinainte dat, este găsibil undeva în afara eforturilor umane. Ordinea lumii se află undeva, încremenită, așteptînd să mergem doar spre ea, sau să ni se revele în pasivitatea contemplației noastre.

Nicăieri consecințele acestei concepții nu sînt vizibile mai mult decît în artă, domeniu prin excelență al creației. Fără să se desfășoare în afara oricăror determinări obiective, arta este domeniul în care omul se desprinde cel mai mult de imediat, acțiunile sale nu sînt o prelungire a necesităților sale directe, așa cum se întîmplă cu animalul. Frumusețea dialectică a acestei poziții se poate exprima printr-o judecată ce înglobează tensiunea unei contradicții. Atunci cînd omul este cel mai subiectiv, în momentul creației artistice, atunci devine el cel mai detașat de sine, de veleitarismele sale, de satisfacerea unor simple nevoi. Eroarea legată de diminuarea momentului creator ca specific pentru om se manifestă concret în artă prin revenirea la academism. Recunoaștem aici, ca în domeniul gnoseologiei, aceeași tendință de a sublinia datul, de a considera că frumusețea poate exista

în afară de om, precum istoria sa nu este decît transcrierea unei linii predestinate, date de la începutul timpului sau în afară de timp, timpul nefiind decît realizarea acestui principiu. Platonismul latent iese iarăşi la iveală. Valoarea estetică există în afară de actul de creaţie artistică propriu-zisă. De aici rezultă o accentuare a laturii de cunoaştere a artei, în pofida creaţiei, o neglijare a limbajului artistic ce n-ar avea decît menirea de a reflecta ceva dat de la început, separat de el. De aici separarea metafizică a formei de conţinut. Potrivit unei asemenea deformări, arta n-ar fi decît un act de traducere a unor adevăruri ce se exprimă într-un fel sau altul. Prin separarea limbajului de mesaj, separare arbitrară, se ajunge, în mod aparent curios, la formalism prin accentuarea conţinutului văzut izolat. Arta ar fi doar forma goală şi indiferentă în care se toarnă conţinutul, poezia ar rezulta din simpla versificare, prin respectarea prozodiei, şi nu din tensiunea creaţiei noului.

În acelaşi timp, tot prin accentuarea doar a cunoaşterii se ajunge la glorificarea conceptului încremenit în pofida imaginii specific artistice. Într-un articol pe care l-am publicat anul trecut vorbeam despre faptul că estetica normativă, ce a dominat deceniul trecut la noi, era de fapt un „conceptualism prestabilit". Termenul mi se pare propriu, însă de mai mare interes este teoria lui Garaudy privind raportul dintre concept şi mit. Conceptul reprezintă cunoaşterea deja acumulată, într-un fel trecutul cunoaşterii noastre, care şi-a găsit forma cea mai economică de expresie. Mitul însă, într-o accepţie nouă, este „supunerea timpului de către om", este

proiecția transcendenței sale, a caracterului său neterminat, ar fi expresia profundelor sale năzuințe, nu de om izolat, ci de om social, ar reflecta sau, mai exact, ar fi forma tensiunii sale spre viitor. Niciodată prezentul nu este complet, și mai ales nu este suficient de uman. Viitorul, năzuința, impulsul de creație, glorificarea creației însăși, conținute în actul artistic, nu se pot traduce niciodată deplin prin concept. Mitul este o imagine complexă, conținînd tensiune dialectică, este la limita a ce este și a fost cu ce trebuie să fie, la limita dintre dat și existent și inexistent ca atare, în afara creației omului. Este experiența trăită la nivelul cel mai profund, conștient și cu rădăcini în inconștient. Arta nu este reflectarea realității, reflectarea vieții, ci expresia ei ; limbajul nu este o realitate față de care conținutul se află la un nivel de transcendență, ci îi este imanent. El nu este indiferent, ca o coafură sau ca o pălărie detașabilă și înlocuibilă, ci însuși modul său de existență. Hamlet nu este întruparea unui concept ce poate exista în afară de structura însăși a ființei create de Shakespeare. Arta este dincolo de dat, care are în același timp totdeauna un *trecut,* ea este, după expresia lui Paul Klee citată de Garaudy, „expresia vizibilă a invizibilului", ceea ce în termeni marxiști se poate traduce prin transcendența ființei umane, prin propensiunea ei spre viitor. De aceea, ea are totdeauna față de prezent o atitudine critică și nu idilică, pentru că nu există un prezent ce nu se cere îmbunătățit în viitor. Ea este în același timp urma cea mai deplină a omului în lume, semnul său de neșters. Un tablou al lui Cézanne, spune Garaudy, prin echilibrul său la punctul de rupere, men-

ținut prin efortul de structurare al artistului, este un elogiu al puterii creatoare a omului. Dar s-ar putea adăuga și că se manifestă, prin acest limbaj, și o întreagă concepție despre lume, prin care realitatea nu este solid și definitiv îmbucată, ci e o arenă pentru intervenția activă a omului. O lume dată pentru totdeauna nu poate fi transformată, ci doar contemplată. Or, cine n-a înțeles că marxismul reprezintă tocmai apelul și fundamentarea teoretică a transformării lumii și nu doar a lumii gîndirii (vezi tezele asupra lui Feuerbach), n-a înțeles esențialul din concepția lui Karl Marx. Or, arta este o forță activă, transformatoare nu prin liniștea, ci prin neliniștea sa. Ea se face în neliniște și tensiune și le seamănă în lume. Existența ei este o mărturie a nelimitării progresului, a omului care este *finit infinit*, tensiune prin proiect a acestei contradicții fundamentale trăite dintre infinitatea lumii și elementele finite care o compun. Platon izgonea poetul din cetate, cu o admirabilă consecvență, ca pe un tulburător al ordinii ideale a republicii. Există o interpretare modernă a lui Platon, după care acesta ar face nu elogiul filozofiei, ci al „filozofării", ca un proces activ dialectic (Jaspers). Academiștii, conceptualiștii derivă din interpretarea scolastică și canonică a marelui atenian. În nici un caz din Marx.

Desigur, există și o detașare liniștită în receptarea și creația artistică derivînd din îndepărtarea relativă de lume, echivalentă îndepărtării ce se produce în momentul gîndirii. Opoziția dintre mit și concept, dintre artă și gîndire nu trebuie văzută ca o prăpastie. Important

este şi aici, ca totdeauna în dialectică, să ţii împreună „cele două capete ale lanţului", operaţie ce presupune efort. Bineînţeles că nu în sensul unui compromis mediocru, ci în sensul gîndirii simultane a contradicţiei.

Arta nu exprimă lumea, ci relaţia noastră cu ea

De aici trebuie pornit în discutarea de fond a unei estetici marxiste, cu adevărat marxiste, deschise spre nou, fără şabloane. Ca şi dezvoltarea ştiinţei, întreaga evoluţie a artei moderne nu este nici expresia unei decadenţe şi nici o aberaţie, decît dacă este judecată cu criterii academiste, ale „celor mai înapoiaţi şi mai slabi critici burghezi", cum îi numeşte Garaudy. Desigur, arta occidentală nu este independentă de structura societăţii burgheze, nu este un produs necondiţionat şi anistoric. Dar ea are o anumită autonomie şi conţine în sine nu acceptarea situaţiei, ci protestul faţă de ea, un protest profund, nu un manifest. În acelaşi timp ea reprezintă un pas înainte în materie de limbaj artistic, cu rădăcini în întreaga complexitate a lumii moderne, care a complicat ecuaţiile sociale simple şi anunţă intrarea într-o lume cu totul nouă, într-un alt stadiu al evoluţiei omenirii. Ca şi în gîndirea ştiinţifică, se produce aici părăsirea unor tradiţionale principii, cele ale esteticii mimesisului aristotelic, legat de mai mica independenţă a omului faţă de natură decît a noastră, dominatori ai forţelor naturale. Pretutindeni lumea umană este mai vizibilă, precumpănitoare. De-abia acum ne pregătim să depăşim momentul Renaşterii şi

al Greciei, ai căror fii sîntem. De aceea poate artiştii au căutat cu atîta vigoare în moştenirea altor culturi, în inspiraţia altor cicluri de civilizaţie. Se cunoaşte influenţa artei negre, sau a celei precolumbiene, asupra picturii moderne. Brâncuşi, pe de altă parte, s-a impus în lume acum, tocmai ca un simbol al opoziţiei faţă de canoanele statice ale esteticii rinascentiste, aducînd în sfera culturii majore o viziune particulară. S-ar putea ca să ne sporim contribuţia originală la patrimoniul cultural mondial, cînd nu mai avem în faţă frontul rigid al unor valori constituite istoric pe alte meridiane. Valorile vechi nu sînt false, ci doar un caz particular, istoric, limitat în timp. Nu le putem respinge, bineînţeles, există un farmec indicibil al perspectivei ateniene a cunoaşterii unor esenţe, dar nu putem rămîne cantonaţi la ele, ca şi cum am trăi într-un *polis* antic şi am avea o viziune geocentrică despre lume. Realitatea din jurul nostru, descoperită de ştiinţă şi de întregul proces al istoriei umane, este mai puţin solidă, este momentană raportare a unui cîmp de forţă în continuă mişcare. Arta nu exprimă lumea, ea este gata exprimată, ci relaţia noastră cu ea, un raport al cărui termen esenţial sîntem noi înşine, nu în sensul solipsist, de creare a lumii de către subiectivitatea noastră, ci în sensul accentului valoric. Omul este purtătorul valorii, creatorul ei, creator al unui sens care n-a existat înainte.

În faţa noastră se deschide un cîmp nelimitat al acţiunii creatoare. Ideile fundamentale ale marxismului sînt potenţatoare ale unei asemenea acţiuni. Trebuie să curăţăm estetica de dogmatism, cu neobosită stăruinţă, să nu facem dogmatismului nici o concesie. El îmbracă

multe forme, unele respingătoare şi violente, uşor de decelat, altele se învăluie într-o lucioasă mantie de cultură, de valori stabilite, de eleganţă clasică.

Sînt convins că cele mai multe probleme care confruntă creaţia originală de la noi sînt rezolvabile doar atunci cînd se exprimă prin rigoarea logică a dialecticii marxiste, cea mai anti-dogmatică dintre creaţiile spiritului uman. Ea n-a fost însă creată numai spre deliciile noastre intelectuale, ci este menită, din momentul naşterii ei, să fie o armă de luptă a progresului în toate domeniile, de combatere a tuturor inerţiilor şi înţelenirilor de gîndire şi acţiune. Nu putem concepe progresul culturii româneşti altfel decît ca un efort spre mai nou, spre mai bun, un efort de delimitare faţă de toate formele retrograde. Lumea contemporană este prea complicată, ea presupune acţiune *conştientă,* ridicată pînă la nivel teoretic. Arta noastră îşi refuză clasicul program : *Je hais le mouvement qui déplace les lignes.*

LENIN — SCHIȚĂ DE PORTRET INTELECTUAL

Vorbind cu portretul lui Lenin, Maiakovski voia să-i raporteze, dar „nu pe linie de serviciu". Mi se pare definitorie atitudinea marelui poet pentru apropierea de sîmburele leninismului.

Pentru că, spre deosebire de întemeietorii legendari, care datorită respectului pentru începuturi au tins să se hieratizeze, să devină dominante figuri de piatră, Lenin aducea în istorie o perspectivă nouă. Opusă acestui proces de mitizare.

Maiakovski vedea în Lenin relația umană simplă, atît de caracteristică personalității sale, raporturilor lui reale cu oamenii.

Însă semnificația acestei atitudini, în cazul lui Lenin, întrece sfera artei. Este un act de credință față de omul însuși, așa cum ni-l mărturisesc cei apropiați lui, și față de spiritul său — concluzie și esență a întregii sale vieți. Desigur, tendința de a menține totul viu stă în esența artei, care accentuează de totdeauna trăirea intimă și puternică a relațiilor noastre, și, în felul acesta,

cu toate canoanele ei interne, este necanonică. Confecționarea unei imagini ortodoxe și canonice a lui Lenin nu poate fi conformă cu sensul leninismului, care este totdeauna inovație, flexibilitate și adaptare la concret, viața opusă dogmei. El însuși, ni se spune, era de o desăvîrșită simplitate, străin chiar ritualurilor inconștinte ale personalităților importante. Nu făcea nici un gest exterior ideilor și personalității sale pentru a se impune și a atrage atenția. Nu se îmbrăca altfel decît orice om din categoria sa socială. Nu-și confecționase un port care să-i fie mai potrivit. Conducea revoluția și purta cravată ca să nu se sublinieze prin cine știe ce detaliu solemn, întrucît solemnitatea ca atare, fastuoasă, reprezintă o încremenire ce nu-și găsea rezonanță în personalitatea atît de mobilă a acestui mare novator. Era el însuși iute, vorbea gesticulînd, nici un cuvînt al acestui mare polemist n-are solemnitate.

Lenin a fost un om spontan și apropiat. Ce forță trebuie să fi avut, ca să poată fi așa, el care răscolea milioane de oameni și-i scotea din făgașul lor, ceea ce se întovărășește totdeauna cu o mare dislocare afectivă. Asta cu atît mai mult într-o țară unde, de secole, puterea era asociată pompei extraordinare, strălucitoarelor haine de paradă, odăjdiilor de aur și pietre prețioase, mirosului de tămîie. Însă Lenin conducea o ruptură de tradiția milenară a mistificării ce ascunde relațiile sociale, organizarea oamenilor în colectivitate cu ierarhia pe care o presupune. Ca un marxist adevărat, el voia să introducă, în ciuda condițiilor grele, extraordinar de grele, o operație lucidă de demistificare.

Or, demistificarea înseamnă legătură, raport direct în locul raportului fetişizat, apropiere în locul distanţei. De aceea el apărea aşa cum era, un om mic, chel, cu barbişon, graseind, riscîndu-şi viaţa, se amesteca printre oameni, intra în vorbă direct şi fără protocol, căuta tocmai relaţia intimă chiar atunci cînd grijile lui se întindeau pe o suprafaţă aşa de mare şi în fond erau atît de legate de ceea ce numim destin.

Mintea lui vie şi elastică străbătea mereu vălurile care ascund realitatea socială aşa cum este, destrămînd aparenţele înşelătoare. Analizate cu pătrundere şi legate în sinteze organice, realităţile apăreau simple, sau măcar simplu şi clar formulate. O mantie fastuoasă şi o gesticulaţie enormă şi solemnă ar fi fost în directă contradicţie cu această mereu prezentă demistificare.

Dintre toţi oamenii la care ne putem gîndi, Lenin a fost cel mai depărtat de retorism, cuvintele devenind nişte transmiţătoare ascuţite, încărcate de semnificaţie directă şi concretă. Istoria nu păstrează de la el nici un gest spectaculos, nici o frază spusă cu dedublarea actorului conştient că este pe o scenă. În confuzia ce domnea după revoluţia din februarie, Lenin a găsit soluţiile şi a înflăcărat masele expunînd celebrele lui *Teze din Aprilie,* sub formă de puncte — un program concret ce rezulta dintr-o analiză lucidă, formulată clar şi concis, şi nu un discurs cu mari cuvinte răsunătoare, veşmînt verbal de paradă. Răsunetul n-a fost oratoric, ci real, istoric. Să-l comparăm cu prea memorabilele cuvinte ale lui Danton, şi discernem o deosebire de epocă şi de metodă. Şi, totuşi, n-a fost nici un vorbitor

sec, așa cum fusese Robespierre. Lenin a fost un mare orator, dar niciodată un retor, oratoria lui era cu totul specială, demnă de o doctrină revoluționară științifică, pe care a pus-o radical în acord cu schimbarea condițiilor istorice. Lucid și demistificator, Lenin n-a fost însă numai o inteligență uriașă, dar a avut și o mare tensiune afectivă, dintre acelea ce se transmit fără să fie nevoie de fraze sonore. Voința și afectivitatea lui puternice veneau din cea mai importantă trăsătură a sa de caracter : capacitatea de a subsuma totul unui scop, adunarea întregii sale energii sufletești pe lama subțire a unei intenții de o viață. În termenii artei, s-ar putea spune că Lenin avea o viziune unică și structurată despre lume, strict sub semnul revoluției, o totală capacitate de concentrare. Ne aducem aminte că la Paris, unde a locuit, era vizitatorul asiduu al unui singur muzeu, Muzeul revoluției. În marele oraș, cu arhitectura sa splendidă, ajuns prima dată, s-a interesat de raporturile concrete de clasă. Orice lucru era un semn pentru ideea sa directoare, și lumina prin ea. O asemenea structură dă pe marii artiști și marii oameni de acțiune. Dar nu înseamnă, oare, a silui întreaga, neînchipuit de variata, bogata și complexa realitate într-o viziune atît de dominată de un unic scop : al Revoluției ? Așa ar fi dacă posedații unui țel suprem, și mai ales Lenin, n-ar fi avut într-o asemenea măsură un excepțional simț al concretului în mișcare. Nu trebuie uitată niciodată formula sa lapidară, bază a gnoseologiei leniniste : „adevărul este totdeauna concret“. Stăpînit de o idee, dacă s-ar fi pierdut în sonori-

tatea goală a cuvintelor mari, s-ar fi depărtat de realitate în himerice construcţii mentale şi n-ar fi putut niciodată acţiona asupra ei.

Portretul său intelectual, tentat aici, stă sub semnul unei tensiuni dialectice (cum ar fi putut să fie altfel ?), între unitatea absolută a scopului său şi percepţia întregii varietăţi şi bogăţii a concretului. Între ceea ce unifică şi ceea ce se desparte infinit în veşnic curgătoarele procese ale realităţii. Lumea în mintea lui trebuie să se fi reflectat extrem de viu şi de acut, cu reliefuri vizibile, într-o schimbare rapidă. Trebuie să fi fost infinit colorată, nu uniformă şi gri. De aici excepţionala sa capacitate de a surprinde ceea ce este nou şi în stare de dezvoltare. Mistificarea, chiar şi grandioasă, este cenuşie prin uniformitate şi depărtare. În cel mai bun caz, ea are un fel de culoare albastră a depărtărilor inaccesibile.

Realitatea pentru Lenin era apropiată, la doi paşi, aş îndrăzni să spun aproape cu relieful concret al pipăitului. O asemenea minte nu putea duce niciodată la retorism, nici la hieratizare şi oficiere.

Din natura activă a inteligenţei sale, ca şi din necesitatea de a trăi adevărat tensiunea dialectică dintre general şi infinita varietate, ferindu-se de încorsetarea în concepte imobile, reieşea nu numai simplitatea sa umană, dar şi eternul său spirit polemic. Mereu trebuia să se diferenţieze, să se opună şi să se delimiteze.

De aceea, celebrîndu-l acum, la un veac de la naştere, ca să fim credincioşi adevărului concret pe care el l-a iubit pentru că l-a simţit, nu-i uităm spiritul me-

reu inovator, îndrăzneala soluţiilor, opoziţia sa faţă de formele ce se golesc de conţinut adecvat, încercînd să înţelegem mereu schimbătoarele raporturi ale realităţii. O atitudine intelectuală şi o doctrină, sau mai degrabă o metodă, presupune şi o anumită etică. Esenţa eticii leniniste mi se pare curajul, lupta cu comoditatea de gîndire şi simţire, depăşirea neîncetată a măruntelor noastre inerţii, deschiderea faţă de realul uman, deci faţă de oameni. Şi modestia celui care trăia şi făcea, aşa cum puteau trăi şi face toţi. Mă întreb dacă Lenin a avut orgoliu. Poate, în nici un caz vanitate. Ironia lui, arma lucidităţii, este bine cunoscută. Inteligenţa nu este etern încruntată, ea se şi amuză de relieful lucrurilor şi al întîmplărilor, chiar atunci cînd trăieşti cu toată puterea o idee dusă, fără nici o rezervă, pînă la capăt cu toată pasiunea necesară unei asemenea întreprinderi. Lenin lua lumea aşa cum este, ca să o transforme în ce trebuie să fie. Şi aici este o superbă contradicţie dialectică, o tensiune între acuitatea prezentului şi imaginea viitorului.

Mă gîndesc la ultimii săi ani de activitate, în condiţii atît de tragic de complexe, conducînd o ţară cu economia atît de dezorganizată de războiul civil, ce a venit după anii de război mondial, cu lipsa de cadre şi experienţă. Este fascinantă înţelegerea sa corectă a realităţilor, trecerea la N.E.P. atunci cînd trebuia construită ţara, concesia fără concesie, în fond. Şi mai ales grija sa permanentă, pînă pe patul de boală, de a asigura democraţia, participarea activă a tuturor, de a păstra, în ciuda numeroşilor duşmani şi a marilor pe-

ricole pentru o societate nestabilizată încă, dreptul discuţiei libere în partid, pentru construirea unei lumi noi prin uriaşul efort conştient al întregii colectivităţi. Lenin este starea de veghe perpetuă într-o lume a cărei tramă intimă este mişcarea progresivă continuă.

Îl celebrăm pe Lenin, subliniind că el a făcut marxismul contemporan cu vremea lui, exact contemporan, că niciodată n-a pierdut din vedere prezentul.

LENIN
ŞI O PROBLEMĂ
LITERARĂ

Marile personalităţi au lăsat mai puţine teze şi formulări, cît o metodă de gîndire, care le permite să fie etern contemporani, vii nu numai în conştiinţa noastră liniştită, dar şi prezenţi în polemicile şi îndoielile noastre, ca nişte martori fermi în chiar procesul descoperirii adevărului. Un asemenea mare maestru este Lenin şi nu i se poate aduce un mai mare omagiu, într-un articol precedînd aniversarea operei sale, Revoluţia din Octombrie, decît de a-l discuta în contextul unor actuale confruntări de opinii, ce ne privesc. De altfel, Lenin însuşi, marxist în adevăratul înţeles al cuvîntului, n-a făcut expuneri doctrinare, ci analize concrete, în scopul construirii unor planuri strategice şi tactice, pentru definirea cărora el s-a delimitat de eroare nu abstract, ci prin polemică. Toate operele majore ale lui Lenin au avut aceste trei laturi şi niciodată nu le-a lipsit delimitarea polemică, adeseori violentă, îndreptată atît împotriva adversarilor marxismului, cît şi a osificărilor dogmatice ale unor marxişti

amatori de scheme, de abstracte adevăruri imuabile, incapabili să recunoască în eveniment istoria şi să descopere concretul nou. Gîndirea sa era cu adevărat strategică, în căutarea forţelor capabile să realizeze revoluţia, a momentului în care acţiunea revoluţionară este eficace, o gîndire preocupată de loc, de timp, de mijloace şi de forţe, mai ales forţe, văzute dinamic, în transformare, raportîndu-se neîncetat unele la altele în concretul istoric.

Una dintre contribuţiile fundamentale ale lui Lenin la marxism este analiza făcută ţărănimii şi rolul său revoluţionar, importanţa pe care o joacă aceasta în luptele de clasă acute ale veacului nostru. Cu o extraordinară percepţie a concretului, dezvoltînd şi teoria contradicţiilor sociale, Lenin a demonstrat teoretic mai întîi că revoluţia va avea loc nu în ţările dezvoltate industrial, unde capitalismul este matur, ci în ţările unde se împletesc un şir întreg de contradicţii, în ţări cu o majoritate rurală, aşa cum era Rusia, ţară agrară şi industrială în acelaşi timp, unde feudalismul se împletea cu capitalismul ajuns în faza monopolistă, imperialistă. De altfel, deşi contribuţia lui Lenin este originală şi de o deosebită importanţă, ea dezvoltă marxismul şi nu vine în contradicţie cu ideile lui Marx şi Engels. Aceştia au arătat un deosebit interes mişcărilor revoluţionare din ţări aflate la începutul industrializării şi fără majoritate proletară. Ideea izbucnirii revoluţiei în Occidentul european, numai în momentul unei depline proletarizări, nu era decît o ipoteză şi nu o schemă abstractă şi obligatorie. Ea a fost absolutizată de social-democraţie şi de echivalenţii menşevici în Rusia,

printr-un mecanism ce se poate observa în toate denaturările marxismului : absolutizarea unei laturi, abstractizarea excesivă a ideilor, transformarea istoriei într-o realizare a unor idei absolut prestabilite, uniforme, lipsite de concret și viață. Idealism, deci, și negarea concretului istoric și a rolului activ al omului în istorie. Locul central în marxism îl are teoria contradicției, ea este marea determinantă a dezvoltării. Lenin nu și-a asumat teze abstracte, ci spiritul viu al gîndirii lui Marx, esența și metoda sa. Iar determinismul, atît la Marx cît și la Lenin, nu era absolut, deci metafizic, ci relativ, adică dialectic, rezultat al acțiunii unor factori reali, concreți și numeroși, supuși unei dominante.

Teoria revoluției marxiste în țările cu numeroase vestigii feudale și cu o economie predominant rurală, pretindea, înainte de orice, determinarea structurii, poziției și rolului țărănimii. Lenin a demonstrat marile virtualități revoluționare ale țărănimii, înțelegînd că aceasta nu este o clasă unitară, că, deși e o clasă legată de modul de producție feudal, este supusă și ea exploatării capitaliste, unei duble exploatări, atît feudale, cît și capitaliste, pentru că în Rusia, ca și în România, într-un alt mod, se îmbinau contradicțiile feudalității și ale capitalismului. Incapabilă să realizeze singură revoluția, atît prin fărîmițarea sa și mentalitatea individualistă, cît și datorită tendințelor de mic proprietar, ea era un aliat al proletariatului, un uriaș rezervor revoluționar.

Gîndirea lui Lenin privind țărănimea a evoluat în timp, întîi în perioada polemicii cu narodnicii, și apoi în perioada polemicii antimenșevice. La început, Lenin

a înlăturat, cu vigoare, idealizarea narodnică a țărănimii, arătîndu-i fărîmițarea, diferențierea și influența dezvoltării capitaliste asupra ei, apoi ideile sale s-au precizat făurind strategia revoluționară, combătînd concepția menșevică în virtutea căreia țărănimea nu avea nici un rol revoluționar.

Raporturile complexe din interiorul țărănimii și ale întregii clase față de societate reprezintă miezul concepției leniniste despre lumea rurală și au o mare importanță și în elucidarea problemei țăranului în literatura română, problematică încă deschisă, discutată și acum în presa literară. Polemica veche dintre Lovinescu și semănătoriști sau poporaniști a luat forme noi. Recunoaștem în unele luări de poziții atît idei lovinesciene, cît și vestigii semănătoriste — iar atacarea acestui din urmă curent, de pildă, într-un articol al unuia dintre cei mai importanți critici, deși justificată în esență, merită unele corective concrete.

Nu e nici o mirare că literatura țărănească și discuția critică din jurul ei rămîne esențială în peisajul nostru cultural. Mai întîi pentru că problema țărănească este una din cele mai complexe și dacă cineva s-ar aventura în recrearea artistică a momentului nostru istoric într-o vastă panoramă n-ar putea-o evita cu nici un chip. Istoric, sociologic și literar, implicînd surprinderea descompunerii societății patriarhale și migrația unor mase de oameni de la țară, ea rămîne pasionantă și, tocmai pentru că e atît de complexă, permite creația, adică încercarea de lămurire prin turnarea în forme artistice, meditația afectivă ce reprezintă esența literaturii. Apoi, o bună parte dintre scriitorii contem-

porani au copilărit la țară și imaginile acelei vîrste sînt păstrate pentru totdeauna, nu neapărat cu nostalgie, pe prospețimea și confuzia lor ridicîndu-se psihologia ulterioară, care se întoarce mereu la rădăcini, clarificîndu-se.

Este în afară de orice îndoială că s-a scris în literatura română, și se vor mai scrie, cărți excelente cu eroi țărani, așa cum au apărut cărți mari cu subiecte rurale și în alte literaturi. Eroii lui Faulkner din *As I Lay Dying (În timp ce agonizam)* sînt țărani americani din sud (unde s-a păstrat mult timp o economie rurală chiar cu elemente feudale) și cartea este la un înalt nivel nu numai artistic, dar și de complexitate și modernitate stilistică. Nu există subiecte de mîna a doua, ci numai scriitori de mîna a doua. Vom încerca să dovedim, la sfîrșitul acestui articol, cît de complex poate fi, în epoca noastră, eroul țăran, aflat la o mare răscruce istorică. Pentru că, desigur, complexitatea nu este o calitate individuală, a unui individ abstract, ci e rezultanta raporturilor sale în societate, un răspuns la solicitările unui mediu schimbător. Țăranul patriarhal putea fi simplu numai dacă relațiile sale sociale erau simple. Dacă proza modernă înseamnă analiză, atunci sufletul țăranului ce-și schimbă condiția istorică este unul dintre terenurile cele mai fertile unei asemenea întreprinderi.

Polemica lui E. Lovinescu împotriva semănătorismului era justificată, deși cauza eșecului artistic al acestui curent, și chiar al poporanismului, mai progresist și mai luminat social, nu derivă din personajele țărani, ci dintr-o eroare de perspectivă. De altfel, marele critic

a primit așa cum se cuvine apariția lui *Ion* și opera majoră a lui Sadoveanu. Lovinescu a făcut o remarcabilă analiză, întru totul adevărată, a modalității semănătoriste, caracterizînd-o drept lirică, nostalgică, evocatoare. Or, tocmai această nostalgie evocatoare este cauza internă care a reținut strict în cadrul curentului micile talente și le-a emancipat pe cele mari, care au început sub semnul lui, cum a fost Sadoveanu. În discutarea unor orientări, de primă utilitate este analiza sociologico-istorică și apoi, ca o necesitate complementară, cea strict estetică. Pentru înțelegerea semănătorismului, concepția lui Lenin despre țărănime și despre țările la începutul dezvoltării capitaliste este esențială. Semănătorismul a apărut ca o expresie a împletirii contradicțiilor feudale și capitaliste, care, în mod obiectiv, înrăutățesc soarta țărănimii, o fac într-adevăr o masă de revoltă. Soarta țăranului român din secolul al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea era mai proastă decît înainte, pelagra a fost o boală a exportului de grîu care aducea atît aur în țară, cînd prețul mondial al cerealelor se fixa la Brăila, cînd vechiul drept feudal de a-ți lua din moșie cît poți munci, plătind boierul în produse, a fost înlocuit prin crearea comerțului extern românesc liber, după pacea de la Adrianopol. De aceea semănătorismul era paseist, pentru că prima reacție era de dorință după stările „mai bune" de altă dată, prin eliberarea — de formă mai nouă, chiar dacă superioară istoric — de exploatare, prin lichidarea măcar a uneia din contradicții. Însă evocarea nostalgică produce artă minoră nu pentru că este reacționară, ci pentru că artistul major nu este

niciodată paseist, el trăieşte în prezentul operei sale. Chiar cînd vorbeşte despre trecut, el nu-l aminteşte din perspectiva de acum, ci-l recreează cu o forţă a detaliului care distruge nostalgia. Lumea patriarhală a creaţiei de maturitate a lui Sadoveanu este prezentă, eternă, neerodabilă în timp. Privirea artistului e cel mult de sus, nu înapoi. De aici forţa de creaţie din *Baltagul* sau vigoarea romanelor sale istorice. S-ar putea spune că în literatură se întîmplă acelaşi lucru ca în privirea unui obiect. Depărtarea îl micşorează, apropierea îl măreşte, dezvăluindu-i detaliile. Creaţia majoră este apropiere de obiect, identificarea cu el însuşi şi nu cu urma lui sentimentală. Însă începuturile dezvoltării capitaliste, pe lîngă efectele economice, au dus şi la destrămarea unui univers congruent, a valorilor adecvate, a lumii precapitaliste, feudale şi patriarhale, fără să impună un nou univers valoric, pentru că societatea nu-şi cîştigase pe deplin o nouă structură. De unde sentimentul de decădere şi descompunere, care l-a obsedat şi pe Eminescu, şi senzaţia că a existat o lume a valorilor esenţiale şi autentice, în trecut. Acest sentiment era real, pentru că soliditatea unor valori nu vine din fiecare izolată, ci din corelaţia lor organică, fundamentată în realitatea prezentă, capabilă să închipuie un cosmos. Viaţa satului românesc a fost, vreme de mai bine de o sută de ani, istoria unui proces de destructurare, inevitabil, privit din interior, sub impulsurile puternice ale lumii exterioare, cu care nu se potrivea. În acest răstimp au apărut revoltaţii, unii dintre ei în forma instinctuală, caracteristică unui timp de valori fragile, mereu puse la îndoială de către reali-



tăţi. Literatura română a surprins şi a recreat acest proces în cele mai însemnate opere ale sale. Mişcări de masă sau reacţii individuale, seisme de masă sau agresivităţi personale, sau amîndouă aceste tipuri de reacţie au reprezentat un fond esenţial pentru gîndirea artistică, de la Rebreanu pînă la Fănuş Neagu, prin Zaharia Stancu şi Marin Preda. Există o notă comună a multor eroi ai lor, o anumită încăpăţînare agresivă, furia lui Darie, urmărirea unei justiţii irealizabile, un sentiment de migraţie şi de dureroasă nedumerire ca la Moromete. Una dintre paginile excelente din creaţia lui Marin Preda se găseşte la începutul vol. II din *Moromeţii*, în scena uciderii şoarecelui din mansarda sordidă a blocului Algiu, care mi se pare mie că demonstrează această debusolare manifestată prin agresivitate.

Pentru că toţi aceşti eroi nu sînt primitivi, noţiune foarte relativă şi depăşită, ci pendulează între două lumi, neintegrîndu-se în nici una, pentru că nu aparţin nici uneia cu adevărat. Analiza istorică, sociologică, economică făcută de Lenin este baza teoretică a înţelegerii tuturor acestor contradicţii ce sălăşluiesc în raporturile ţărănimii cu lumea şi în sufletul ţăranului însuşi. El vine din feudalism, dar feudalismul se desface sub presiunea capitalismului, el e mic proprietar, dar nu poate face faţă concurenţei pieţii, suportă toate contradicţiile, se revoltă, dar revolta nu poate fi condusă de el, pentru că, spre deosebire de proletar, el nu poate izbîndi decît schimbîndu-şi fundamental mentalitatea socială. De la vechiul ţăran la noul ţăran este o cale mult mai lungă, mult mai complicată, decît de la proletar la muncitorul conştient. De aceea, Lenin a şi

căutat și indicat trepte, faze intermediare, un proces istoric de pregătire. Însă tocmai complicația, pendularea, căutarea interioară activă, multitudinea contradicțiilor fac pe eroul țăran extrem de interesant sub raport literar, sufletește complicat, pretinzînd finețe analitică. Pasionantă este psihologia țăranului și acum, și mai ales noul său nivel de conștiință. Este cert că din structura sa psihică, decretată eternă de rămășițele de mentalitate semănătoristă, au dispărut împăcarea și fatalismul. Modul cum reacționează el la nedreptățile locale ce sînt departe de a fi dispărut reflectă, s-ar putea spune, un nivel de modernitate, un sentiment de justiție ce nu este etern, ci istoric determinat, pentru că derivă din evidența abuzului. Proprietarul de pămînt dinainte avea un drept totuși, consfințit de lege, așa cum era ; cînd astăzi un funcționar face abuzuri, încalcă nu legea eternă, ci forma juridică efectivă.

Însă structurarea unei noi lumi este o operație complicată și nu de scurtă durată (așa cum a prevăzut Lenin, care nu-și făcea iluzii despre caracterul îngeresc al oamenilor) și procesul ei de formare, surprinderea contradicțiilor și a dinamicii sociale, este un material extraordinar de literatură. În orice caz, însă, trebuie să renunțăm la ideea unor valori imuabile, a unei veșnicii care s-ar fi „născut la sat". Și faptul că locuitorii se cunosc între ei pe nume nu face satul mai lipsit de mari probleme, de mari violențe, de prefaceri care nu iau forma unor meditații liniștite, la gura sobei. Lumea patriarhală este cu desăvîrșire moartă, moartă pentru că nu mai poate fi cosmos nici măcar într-o singură casă, toate fiind deschise lumii moderne a comunica-

ției, informației și migrației. A considera perenitatea unor forme ale conștiinței sociale nu este numai o eroare teoretică, ci poate dezechilibra marea libertate a artistului față de el însuși, de zgura concepțiilor sale superficiale, devenind eroare artistică. Literatura majoră se naște la încrucișarea dintre lumi, cînd artistul se luptă cu greutatea afectivă a amintirilor sale, prin luciditate. Ca să termin cu un exemplu din literatura cea mai nețărănească, Proust a fost un mare admirator al aristocrației, dar nu a idealizat-o. Baronul de Charlus era ce era, iar doamna ducesă de Guermantes era mai încîntătoare de la depărtare, în cursul plimbărilor solitare ale lui Marcel. Aristocrația, ca și structura patriarhală minată de contradicții, poartă pe frunte pecetea morții. Există doar diferența că o lume a oamenilor „subțiri" nu se va mai face, pe cînd țărănimea, într-o altă formă, are viitor. Excepționala putere analitică a lui Lenin a prevestit însă lungimea și greutatea procesului.

IV
POLEMICI

IDEI EXISTENȚIALE

Vorbeam, nu demult, unei audiențe de tineri și brusc mi-am oprit șirul asociațiilor. Ceva din atmosfera sălii m-a făcut să cred pentru o clipă că, dacă ar fi convinși de adevărul celor spuse de mine, ar fi fost gata să se reformeze, să-și schimbe poate modul de viață. N-ar fi putut suporta nepotrivirea mîloasă dintre concepte contradictorii, s-ar fi apucat să aleagă, respingînd neadevărul. În curiozitatea lor mi s-a părut că descopăr dorința de rigoare și incomoda netoleranță față de sine, pe care s-au clădit toate lucrurile mari din lumea asta.

Probabil mă înșelam, exageram vanitos sau extindeam asupră-mi o dispoziție generală, de care sînt încredințat că există printre tinerii acestei generații. Am simțit însă o undă de responsabilitate, de dorință amestecată cu puțină invidie pentru cei ce, într-adevăr, dacă nu schimbă în funcție de adevăr voința cuiva, măcar o prevestesc semănînd neliniște. Pentru cei ce nu caută și produc doar plăcerea goală, ca un sandviș cu icre,

fie ele şi negre, ci mai degrabă neplăcerea particulară, care anunţă descoperirea unei nepotriviri în conştiinţele noastre.

Ar fi absurd să pretindem schimbări fundamentale după fiecare rînd, după fiecare articol, carte sau chiar operă. Lumea produsă astfel n-ar fi un loc plăcut de trăit. Să ne închipuim că, de fiecare dată cînd ne-am întîlni cu un prieten, l-am găsi atît de serios schimbat încît de-abia i-am recunoaşte fizionomia morală. „Ce ţi s-a întîmplat ?" l-am întreba, puţin îngrijoraţi, pentru el, pentru noi, ameninţaţi să plutim într-o lume mereu instabilă. El ne-ar răspunde simplu, mărturisindu-şi plin de curaj noul adevăr : „Am citit o carte fundamentală". Însă nu trebuie să fim îngrijoraţi de o asemenea posibilitate. Cărţile şi ideile cu adevărat fundamentale, adică radicale, mergînd pînă la rădăcina binelui şi a răului, şi au mai fost cîteva, n-au schimbat niciodată destul, şi adeseori şi-au făcut greu locul, în timp şi pe parcurs s-au înmuiat. Cea mai tristă soartă au avut acelea care au rămas doar să producă plăcere, să fie amestecate cu felurile de mîncare şi cu mătasea, să fie împreună cu fotoliile şi saltelele element de confort. Nu că a trăi confortabil ar fi un rău ce trebuie respins cu simţăminte de schimnic. Însă cărţile şi ideile au un alt destin, mai nobil, mai înalt.

Cantitatea de inerţie, de lene spirituală, capacitatea de a trăi neriguros şi neliber este foarte mare. Ca s-o înfrîngem, sau măcar s-o urnim, trebuie supusă unui bombardament sistematic, de fiecare clipă. Citesc articole, citesc lungi eseuri, cronici literare, prin presa noastră literară şi nu-mi simt comoditatea împunsă în

nici un fel, nu rămîne adesea decît o nemulțumire lîncedă. Nici acesta n-a spus nimic, săgețile sale, dacă au fost, au zburat fără direcție, ca o traiectorie pustie ce nu se îndreaptă nicăieri. După douăzeci de minute la mijlocul unui articol, arunc plictisit revista. Mă întreb cine o cumpără, cine o citește, din scoarță în scoarță. Cineva îmi spunea recent că unele publicații sînt citite doar de grafomani. Probabil că e adevărat, le cumpără, le citesc și-i inspiră doar pe colegii noștri, grafomani nepublicați. Grafomanii publicați le scriu alandala, jumătate sau mai bine din pagini sînt întruparea pe hîrtie a formelor fără conținut, încă una din pseudomorfoze. Va să zică avem și reviste literare, să mai facem încă o academie sau două, să înființăm un premiu pentru cel mai lung articol, din care nimeni să nu înțeleagă nimic. Primul cititor care va demonstra că a înțeles ceva să fie un argument pentru retragerea acestui premiu, pentru care vor fi mai mulți candidați demni de luat în seamă decît pentru mult disputatele premii literare. Casa Scriitorilor va foi de agenți electorali ai condeierilor deciși să spună puțin, cît mai puțin cu putință.

Desigur, în cele de mai sus exagerez puțin. Presa literară a impus cîteva autentice valori, măcar între confrați. Ea și-a cucerit o oarecare autoritate, bine meritată, un spirit de independență și o independență de spirit. A avut momentele ei eroice și a contribuit din plin la ceea ce s-ar putea numi al treilea val de creativitate din istoria culturii românești, început acum cîțiva ani, care pare să continue.

Însă acum dă unele semne de sufocare, prin baroc stilistic și confuzie de criterii. Severitatea, severitatea

pornită dintr-o profundă conştiinţă şi nu despotismul, n-a fost niciodată prea multă, aici, la porţile Orientului. Momentul cel mai semnificativ al istoriei noastre culturale, care ne-a dat pe Eminescu, a fost marcat de severitatea exercitată împotriva scuzelor uşoare şi a automulţumirii.

Resimt nevoia nu a jumătăţilor de idee, niciodată duse pînă la capăt, nu a articolelor bune, care să stea ca nişte insule în mijlocul unor mări de platitudine sau de indiferenţă, nu a maldărului de aluzii şi fineţuri, ci a unui stil, a unei direcţii care să se continue, număr de număr, cu consecvenţă, cu radicalitate. Decît toleranţa a douăzeci de puncte de vedere rămase în schiţă, pe 20 de cm^2 de tipăritură, mai bine intoleranţa unei idei duse pînă la capăt.

MORALITATEA ARTISTULUI

După o lungă dezbatere în presă, în ultima vreme, despre rolul educativ, de influenţare, de sensibilizare, al artei şi literaturii, poate că nu e inutil, măcar teoretic, să ne întrebăm şi despre profilul moral al celui care le creează.

Ni se impune mai întîi o observaţie. Vieţile unora, a foarte mulţi chiar dintre cei mai buni şi mai străluciţi literaţi şi artişti, n-au fost lipsite de prihană, deşi opera lor a avut o adîncă înrîurire binefăcătoare asupra moravurilor, sensibilităţii şi minţilor oamenilor. Se spun lucruri ciudate despre Shakespeare, ştim precis despre carenţele de caracter ale lui Dostoievski. Cervantes a avut meserii îndeobşte considerate ca josnice, Baudelaire a teoretizat insolitul comportării artistului definindu-l ca pe o „fiinţă excesivă". Lista se poate prelungi, au existat, şi n-au dispărut încă, teorii care explicau creaţia artistică prin mecanisme compensatorii ale unor dezechilibre funciare. Nu ne putem imagina civilizaţia fără contribuţia hotărîtoare pentru lărgirea orizonturi-

lor morale a unor oameni ce cu greu ar putea fi daţi drept pildă educativă. Aproape ne gîndim că lumea noastră, aşa cum este ea măcar de-a lungul şi de-a latul Continentului, e atît de complicată şi contradictorie, pentru că mulţi dintre ctitorii ei spirituali au avut personalitatea şuie. Însă ne oprim, aducîndu-ne aminte de cîteva nobile trăsături, ale tuturor înaintaşilor noştri de seamă, fundament mai adevărat decît oricare altul al binefăcătoarei lor influenţe. Ambiţioşi, vanitoşi adesea, hipersensibili, „neserioşi“ (uneori cuvîntul „serios“ — în gura unor oameni prea aşezaţi — este adjectivul prin care se indică filistinul), literaţii cei mari au avut marile lor puncte de intransigenţă. Au avut mai întîi credinţe şi principii pe care nu le-au trădat. Au fost depăşiţi de ele, şi de la această depăşire începe profilul omului adevărat, care este limitat de ceva mai puternic decît faptele sale. Balzac a fost — se zice — lacom şi a avut concepţii politice infirmate de istorie. Însă adevărul l-a depăşit şi n-a putut doar să ilustreze părerile sale, ci s-a lăsat dominat superior de marile sale intuiţii artistice, care vedeau cu cruzime dreaptă tot ce era strîmb în jur. Aş putea adăuga o lungă listă istorică, cuprinzînd cele mai prestigioase nume de oameni care totdeauna au fost gata să sacrifice mult, dacă nu totul, pentru că au fost credincioşi marilor lor intuiţii adevărate. Unii au fost temerari, alţii prudenţi, toţi însă, fără excepţie, ne-au lăsat, ca pildă de moralitate, consecvenţa netulburată a operelor lor aranjate în jurul unei viziuni centrale. Aici n-au făcut nici un fel de abatere, au refuzat compromisul, nu pentru că erau eroi neapărat, sau grave şi severe figuri

de tribuni incoruptibili, ci pentru că pur şi simplu n-au putut face altfel. O operă mare se face în jurul unei mari obsesii şi obsesiile au tenacitate, sînt de neînfrînt, chiar dacă deţinătorul lor ar vrea să le înlăture. Principiile artistului au aproape caracterul de boală, reprezintă temelia nu numai a faptelor sale de toate zilele, ca preceptele necesare tuturor, ci sînt însăşi formula lui de existenţă profundă, necruţătoare în fiinţa ei, ca o programare genetică. Moralitatea artistului, dacă e cu adevărat artist, este o manifestare a consecvenţei propriei sale fiinţe. Un prieten străin îmi povestea iarna trecută o istorie veche de două decenii, şi nu mă pot opri să n-o povestesc aici. „Fusese descoperit un pictor popular, complet lipsit de educaţie, însă de un evident talent. Pictura sa, ce se manifesta nestăvilită, era limitată ca subiect. Pînze după pînze erau acoperite de pitici expresivi, închipuiţi în toate felurile. Oficialitatea a hotărît să-l sprijine, însă i-a propus alte tematici. Pictorul a acceptat, a pictat furnale (era chiar muncitor metalurgist), case şi poduri, şantiere. În toate însă introducea şi pitici veseli, plini de umor. Oficialul l-a lăudat pentru progrese, însă a obiectat la existenţa omuleţilor. «Vedeţi, nu sînteţi realist încă, pentru că piticii nu există în realitate.» «Cum nu există — s-a indignat pictorul —, dar atunci, fiinţele acelea mici cu barbă lungă albă şi tichii colorate — ce sînt?» Pictorul amator — mi s-a spus — a ajuns unul dintre artiştii majori ai unei ţări.“ Credea în viziunile sale ca în existenţe aievea, şi aşa şi erau, pentru că plăsmuirile noastre afective sînt autentice şi lumea noastră interi-

oară e tot atît de reală în ciudatele ei aranjamente ca și lumea exterioară. Istorioara de mai sus ne aduce aminte de o atmosferă de burg medieval, de breaslă, de înaintașii noștri meșteșugari — rămași anonimi, dar uneori mai mari decît multe nume prestigioase.

Consecvența în viziunea artistică, marea credință în ea se atinge cu moralitatea generală în două puncte esențiale : depășirea de sine și constanța caracterului. Literatul și artistul în genere mai au însă, ca o notă necesară, o altă trăsătură morală : dragostea față de viață, de geneza neostenită de forme, de izbucnirea continuă și spontană a ei. Ca și dramatica conștiință a luptei pentru afirmarea ei, și, poate, dincolo de această țîșnire, căutarea perpetuă a unui sens major, superior. Supunerea faptului semnificației reprezintă o victorie a principiului, a normei. Moralitatea artistului, dincolo de afirmațiile sale în viața publică, este inclusă în însăși structura profesiei sale. El trebuie să fie deschis la nou, iubitor pînă la umilință de țîșnirea vieții, consecvent viziunii sale. Dacă cedează, înseamnă că s-a înșelat singur, sau a înșelat pe alții în legătură cu calitatea sa autentică de artist. Literatura și arta, și nu trebuie să ostenim ca s-o repetăm mereu, au legile lor de fier, ca orice existență. Cine nu ține seama de ele este înfrînt fără apel. Iar dacă un interes personal este mai puternic decît profunda lor intuiție, aceasta este înspre pierzania celui ce nu le respectă. Pierzanie ca artist, desigur.

Dacă, în plus, se mai găsesc și alte înalte însușiri de caracter, și îmi aduc aminte de conversația lui Pușkin

cu ţarul în legătură cu solidaritatea sa cu decembriştii, sau atîtea şi atîtea pilde de demnitate din propria noastră istorie, atunci intensitatea trăirii morale este încă o garanţie pentru capacitatea generală de a fi intensiv.

Artistul încearcă să dăinuie şi trăinicia sa vine din capacitatea de a discerne perpetuu esenţialul de conjunctural. Adînc supus devenirii, şi deci istoriei, contradicţia sa fundamentală şi constitutivă derivă din capacitatea de a scoate istoria din fragmentar.

CLIMATUL CREAȚIEI

Este un loc comun al sociologiei culturii că momentele majore de creație s-au caracterizat prin explozii de grup. Rareori personalități de prima mînă au trăit izolate în epocă, înconjurate de pigmei, aproape nu-mi vin nume în minte. Există, pe lîngă condițiile de apogeu, care determină sau încurajează aceste momente de vîrf, și un raport de intercondiționare a valorilor, de emulație poate, de stabilire a unei înalte stachete a eforturilor. Exemplul cel mai la îndemînă, pe scară mondială, îl reprezintă Atena lui Pericle, unde, pentru dimensiunile reduse ale cetății, la un moment dat întîlneai un geniu la fiecare colț de stradă, trei-patru în jurul meselor mai simandicoase. La noi, Eminescu, Creangă, Caragiale au fost contemporani și prieteni.
Această relație de emulație, rezonanță și schimb înalt, chiar în cazul personalităților aparent ireductibile — fenomenul acesta de potențare prin oglinzi s-ar putea denumi climat. Este un raport cultural și un raport uman, foarte complex, care ar merita o cercetare socio-

logică atentă. În cele ce urmează, aş vrea să vorbesc doar de cîteva caracteristici.

Utopic, ar trebui considerat, poate, că relaţiile dintre scriitori ar trebui să fie un fel de raporturi paradisiace. Ar trebui să ne iubim cu toţii, să fim plini de grijă pentru nevoile celuilalt, să nu ne scape nici o carte mai bună şi să ne grăbim să participăm la succesul unui confrate, plini de dragoste, dacă nu cu pana, măcar cu un telefon prevenitor. De vreme ce ni se spune „confraţi" (spre deosebire de simpli fraţi), cu un zîmbet larg ne-am privi unii pe alţii, ne-am căuta şi ne-am preţui fără încetare. Acest tip de paradis este o utopie, poate ar fi plictisitor şi, în orice caz, nu cred că s-a întîlnit vreodată. Specialitatea lui Aristofan era să rîdă, uneori nu prea elegant, de Platon. Se ştie, artiştii sînt personalităţi sensibile, vanitatea nu este ultima dintre caracteristicile lor, pentru că adeseori, mai mult, mult mai mult decît în oricare profesie, există o participare de profunzime, a întregii fiinţe, o aducere în prim-plan a straturilor mai umbroase, mai friabile şi mai sensibile chiar la atingerea cu o floare. De aceea şi alte variate motive — unele mai circumstanţiale, altele de esenţă —, lipsa de iritare este greu de conceput. Să fim deci realişti. În plus, polemica este o stare necesară, o literatură nu face abatere de la dialectică, ideile noi se nasc prin opoziţie şi luptă, unicul se dedublează, creaţia este un proces impetuos de izbucnire, de irupere în existenţă, este un instrument al schimbării şi un organism, o structură, se dovedeşte vie şi viabilă numai în măsura în care este capabilă de progres. Discuţiile, imputările de opinie, clarificările continui sînt profund

necesare. Ca să nu vorbim de procesul indispensabil al selecției valorii adevărate din noianul de simple încercări, sau de nonvaloarea crasă, ce uneori se prelinge insidios și își are și ea un fel de drept la existență. De aici, înfruntări și lupte — nu fără aură afectivă. Dacă o carte place sau nu cititorului — și însuși cuvîntul indică o polaritate afectivă —, la fel se întîmplă și cu criticul, cu omul de meserie.

Dacă toate acestea sînt adevărate, tocmai pentru că sînt necesare, ca să dăinuie și să nu devină dizolvante, spărgînd structura climatului literar și a însăși culturii, ele trebuie să se supună unor reguli. În primul rînd, discuțiile și polemicile nu pot fi lovituri sub centură, josnice, grosolane, insultătoare. În definitiv, între alte lucruri mai subtile, privind decelarea sau revelarea adîncurilor existenței, cultura își propune — sau implicit realizează — o anumită înălțime impersonală ; ea este un factor de civilizare, care înseamnă totdeauna respectarea unui cod. Spiritualitatea are totdeauna această înălțime, presupune o supunere a instinctului sau măcar o sublimare a lui. Istoria, într-o mare măsură, este dezvoltarea procesului de inhibiție, în paralel cu acela al excitației, al vieții interioare intense și stimulative. Cele două procese se intercondiționează, intensitatea crește tocmai pentru că este canalizată de zidurile de netrecut ale reținerii. Lipsa de scrupule nu este un semn de valoare, ci de infirmitate și atunci cînd se încetățenește este un semn alarmant pentru sănătatea organismului moral al unei colectivități.

Dar, în afară de aceste considerații cu caracter general, mai există una mai directă și mai gravă, care ne

vizează însăşi esenţa şi menirea. Dincolo de diferenţe, de modalităţi diverse, de unghiuri personale de vedere şi de pasiuni, există ceva care ne transcende, şi numai omul care resimte nevoia de a fi depăşit de ceva este cu adevărat evoluat, intrînd din plin în cadrul noţiunii de om. Acest lucru este afirmarea unor valori, necesitatea de a construi o cultură profundă şi relevantă pentru epoca noastră, de a-i fi martori nu imparţiali, ci însetaţi de adevăr şi de progres social. Există o profundă datorie socială cu scadenţă perpetuă, care trebuie să ne unifice, făcînd diferenţele şi diferendele doar cazuri şi faţete particulare ale acestei unităţii de substanţă. Trăim un moment de răscruce şi rezolvarea lui în sensul plasării pe orbita majoră a civilizaţiei nu este în afară de voinţa şi putinţa noastră. Mobilizarea de energii creatoare de care e nevoie, biciuirea indiferenţei şi a meschinăriei atîrnă şi de puterile noastre. În ultimii ani au existat şi dihonii, şi căderi ale stachetei morale — dar şi momente de unitate. Acestea din urmă trebuie să prevaleze, în lucrurile esenţiale. Nu sînt adeptul închiderii ochilor, al toleranţei goale şi false, al escamotării şi ipocriziei. Să spunem ce avem de spus pe faţă — dar nu lupeşte. Respectarea regulii etice confirmă validitatea unei colectivităţi — şi deci şi a unei bresle.

DIRECTEȚEA TEXTULUI

Este neîndoios că există o serioasă școală de teatru în România, adică nu numai un număr de talente regizorale și actoricești, independenți, să-i zicem „serializați", după o expresie a lui J. — P. Sartre, ci o concepție care, fără să excludă diversitatea, are o notă comună, secrete canale de comunicație și influențare reciprocă. O școală de teatru are un centru și o zonă de iradiere, configurează o epocă de ținut minte și potențează talentele. În atmosfera de emulație care apare în asemenea condiții, tensiunea artistică crește pentru că o observație de elementară istorie a culturii dovedește că fenomenele spirituale sînt fenomene colective, nu numai în sensul rădăcinilor istorice ale artei și culturii, dar și al tensiunilor și raporturilor interioare.

De aceea, surpriza mea privind calitatea înaltă și jocul actoricesc excelent al spectacolului Teatrului din Galați *Un om = Un om* de Bertolt Brecht, în regia Arianei Stoica, nu era întrutotul fondată. Trăim o epocă bună în arta spectacolului și e firesc ca acest

fenomen să nu se mărginească la cîteva teatre bucureştene.

Totuşi, sînt cîteva lucruri care trebuie menţionate, ca speciale, scoţînd acest spectacol din serie, crescîndu-i importanţa ca un început de tendinţă foarte încurajatoare, în rezonanţă cu cel mai important deziderat şi cea mai importantă linie de dezvoltare a întregii culturi române : dorinţa de directeţe.

Dacă există un lucru îngrijorător în stilul culturii române contemporane, acesta este desigur un baroc al mijloacelor, nu rareori în pofida substanţei. Articole complicate, spectacole complicate, poezii complicate, arborescenţă verbală.

Spectacolul Arianei Stoica reprezintă o victorie a economiei mijloacelor pentru a pune în evidenţă un text complex, dar el însuşi de linie sigură. Teatrul academic şi-a scăzut importanţa printr-un exces de detalii naturaliste. Teatrul modern se îneacă şi el prin aceeaşi tendinţă a excesului de mijloace, nu totdeauna congruente. Deşi modernitatea a fost înainte de orice tocmai o năzuinţă spre esenţe, spre o puritate a mijloacelor. Această puritate scoate în evidenţă forţe nebănuite, ascunse de istoria dezvoltării genurilor artistice. Actorii gălăţeni — întregul ansamblu, şi mai ales Gheorghe V. Gheorghe, un talent neobişnuit, de o mare forţă a sincerităţii şi naturaleţii gestului — au realizat, tocmai din cauza concepţiei regizorale neîncărcate, un spectacol viu, emoţionant, uman şi direct. Prin ei, a vorbit mesajul, au transmis un înţeles, semnificaţia nu sub forma unor abstracte idei date de la început, ci sub forma unei revelaţii pline de vitalitate, deci cu o

valoare existențială, care a cuprins întregul ansamblu, pe Olga Dumitrescu (despre care vom mai auzi), pe cei patru mitraliori.

Nu vreau să fac aici o analiză de spectacol ce depășește sensul acestei rubrici. Aș dori să accentuez doar alternanța de cruzime și blîndețe, de slăbiciune și tărie, manifestată prin joc, text și melodie, organic integrate textului și întregului ansamblu.

Și în ultimă instanță să subliniez încă o dată adevărul simplu și de toți cunoscut că arta înseamnă înțelegere. Ariana Stoica l-a înțeles pe Brecht, Brecht a înțeles istoria noastră contemporană, manevrarea omului, dar și de ce se lasă el manevrat, raportul dintre lăcomie și pierderea de sine și, în ultimă instanță, inerția sa, atît de periculoasă pentru propria-i salvare. Oamenii adeseori sînt „ca niște elefanți" ; cînd se pornesc, întocmai ca Gally Gay, nu se mai opresc.

Satisfacția ce mi-a dat-o spectacolul teatrului gălățean ține de această înțelegere, a fost o plăcere a spiritului clarității, a îmbinării lui *l'esprit de finesse* cu *l'esprit de géométrie.*

DISCUŢIA CAUZALĂ

Întrerup pentru moment seria de articole menite să dovedească legătura dintre radicalitate şi valoare şi riscurile acestei atitudini fundamentale, pentru a discuta o problemă mai de strictă actualitate şi într-o zonă mai puţin rarefiată şi de excepţie. Radicale sînt concepţiile de întemeiere şi radicali sînt cei care pot fi —, şi nu e la îndemîna fiecărui creator nici să întemeieze o şcoală, nici să modifice demersurile gîndirii. Alte lucruri, mai puţin spectaculoase, sînt însă la îndemîna oricărui om normal, care înţelege cîte ceva din cuceririle modului de gîndire modern, pătruns prin şcoală pînă la lecţiile de „intuiţie" (aşa-i zicea materiei, pe vremea copilăriei mele), din clasele primare. Unul din acestea este necesitatea gîndirii ordonate şi cît de cît riguroase de a stabili cauze, şi nu de a da sentinţe. Au apărut în ultima vreme o serie de „băieţi buni" şi puţin altceva în afară de băieţi buni, care se miră de un fenomen sau altul, de limbajul criticii sau de starea culturii şi n-au înţeles, se pare, nici măcar atîta lucru, că trebuie să

se întrebe de cauze, că un fenomen social, răspîndit la un domeniu întreg, la o generație întreagă, la un moment istoric, nu e produsul arbitrarului unor oameni, ci are cauze, cauze mai mult sau mai puțin precise, uneori foarte complicate, care vizează o structură, niște raporturi determinante, vin ca o consecință a unei anumite dezvoltări în timp. Eu nu cred că acești acuzatori sentențioși chiar n-au aflat de existența unor lanțuri cauzale, dar cred că e mai comod să nu te întrebi de ce, unele lucruri sînt așa și nu altfel, să continui seria de articole grandilocvente, asemănătoare cu așa-zisul reportaj literar, acum cam defunct, unde în locul faptelor se acumula adjectiv peste adjectiv, sau să descrii „bisericuța dintre vișini" ca realitate centrală a satului românesc. Rigoarea științifică este nu numai o problemă de gîndire, dar și una de curaj civic.

Este adevărat că limbajul criticii e confuz, că nu arareori apar erori de judecată și nu numai de judecată, ci determinate de interese mărunte. Dar acest limbaj al criticii s-a lățit prin *ignoratio elenchi*, prin verbiajul neatingerii esențialului, de obicei social, din lipsă de responsabilitate civică, lipsă ce n-a apărut din senin. Ce să-i facem, dacă vrem să fim marxiști trebuie să fim deterministi, să căutăm neosteniți cauza concretă socială și nu vina individului plasat într-o lume prea bună.

Și apoi, știu eu dacă în dialectica dezvoltării nu trebuie să existe și faze de căutare, în care structurile nu mai apar atît de clar, dar care nu pot rămîne închise în laboratoarele intime, pentru că toate aceste etape au nevoie de verificarea publică ? Literatura este comu-

nicare, singurătatea artistului nu este decît un moment, unul dintre momente.

S-a discutat, chiar în coloanele acestei reviste despre deosebirile dintre decenii şi un publicist acuza pe cei afirmaţi în ultimul deceniu că nu vorbesc de gratitudinea lor faţă de înaintaşii imediaţi. Nu m-aş ocupa de această luare de poziţie dacă n-ar fi mai simptomatică decît o simplă atitudine individuală. Nu vreau să-i ciocănesc lipsa de argumente, ar fi prea mult. Ne interesează numai această idee a recunoştinţei, iau poziţie, să zicem, de moralist. Problema influenţei unei opere nu e chestiune de voinţă a celui influenţat, ci de obligativitate interioară. Ea nu e rezultatul admiraţiei ci al unei modificări în organismul viu al unei literaturi. Eminescu, Arghezi, Ion Barbu sau Rebreanu au deschis o cale obligatorie pentru cei ce scriu, au schimbat pînă şi mecanismele intime ale limbii, au creat o nouă topică. Autori care n-au stăruit asupra paginii lor au fost obligaţi să ţină seama de această modificare, pentru că nu aveau la dispoziţie alt material, aşa cum arhitectul trebuie să ţină seama, în proiect, de marmură, de beton sau de chirpici. Marii scriitori creează destine, adică legi, necesităţi. Dacă s-a scris în ultima vreme altfel, înseamnă că valoarea scriitorilor din ultimul deceniu n-a fost destul de mare ca să ne oblige să ţinem seama de ei. Liberi în actul creaţiei, şi tot în anumite limite, sînt doar foarte marii creatori, nu o literatură.

Există două feluri, în linii foarte generale, de critică literară. Una ştiinţifică, fie că explică literatura

prin istorie, societate, mediu, psihologie individuală, și cea fenomenologică, nu lipsită de importanță, care descrie obiectul, încercînd să facă abstracție de determinări, considerate ca niște iluzii. Critica marxistă, fără să reducă fenomenul artistic la cauzele sale, cum ar face-o deterministii vulgari, este o critică științifică. Atrăgînd atenția asupra importanței specificului obiectului, asupra comunicării directe cu el, prin identificare, fenomenologia poate fi încadrată în procesul dialectic al cunoașterii, cu vaste aplicații mai ales în artă.

Critica fals moralistă nu este nici una, nici alta, este o ieremiadă neștiințifică, fără fundament filozofic, o simplă lene de gîndire, în cel mai bun caz.

UNITATEA CRITERIILOR

Ne întrebăm adesea de ce nu există un critic de direcție sau o critică de direcție în acest moment al literaturii noastre. Cînd formularea se face în termeni generali : dacă există o critică de direcție — problema e greșit pusă de la început, pentru că existența istorică a acestui tip de critică e în afară de orice îndoială, iar epoca modernă nu numai că nu l-a desființat, ci l-a proliferat chiar, artiștii înșiși, în țările de cultură veche și temeinică, devenind critici de direcție. E și firesc, creatorul care meditează asupra artei nu ajunge nici la impresii, nici la judecarea altora, avînd mai multe șanse de a ajunge la principii, mai ales cînd e un inovator reflexiv, așa cum sînt toți artiștii moderni. Pentru că modernitatea, inovația radicală, înseamnă mai ales regîndirea lumii și artei, de la rădăcină, adică de la principiu. Procedeele, astfel, sînt deduse, și gradul de spontaneitate este destul de redus. Improvizezi atunci cînd ești ferm fundamentat, nu cînd îți cauți temeliile.

Deci nu modernitatea, spiritul epocii ne împiedică să avem o critică de direcție, și dat fiind că ea nu există practic, trebuie să căutăm cauzele în altă parte. O recentă discuție literară la care am participat, precum și multe altele, pe care le-am citit, îmi sugerează un motiv. Un istoric literar, de altfel bun profesor, iubit de studenții săi, afirma, de pe poziții călinesciene, veșnicia tipurilor, a arhetipurilor, subliniind că arta se ocupă cu ieșirea din relativ, adică din istorie, deci cu absolutul. E un punct de vedere clasicist, demn de tot respectul, cu vechi tradiții de estetică. E adevărat că G. Călinescu, în ciuda geniului său, pornind de la aceste principii a avut rezerve față de Proust, de pildă, ceea ce, în treacăt fie spus, n-a însemnat o rușine pentru marele romancier francez, netulburat în influența sa asupra literaturii mondiale, inclusiv asupra literaturii române.

Snobul prieten al faubourgului Saint-Germain, cu nostalgii de finețe feudală și amorul numelor mari, era, vai, un contemporan al propriului său timp. Cel ce introduce timpul, adică istoria, adică schimbarea și mișcarea, ruina tuturor formelor, în universul artei. Era un revoluționar pentru că sublinia fugacitatea momentelor, inconsistența a tot ce se întîmplă și rămîne în minte doar ca subtilă asociație, ritm ascuns și tainic, pîlpîire cu parfum de moarte. Veșnicia e doar o clipă difuză. Deci nu există solide și temeinice tipuri și arhetipuri, ci stări. Așa credem astăzi, în toate domeniile — și Proust a intuit istoricitatea esențelor. Clasicismul nu acceptă regretul, decît cînd e formal și minor. El stă

înfipt bărbăteşte în rădăcinile unei lumi nemişcate în esenţa sa.

Dar toate acestea nu înseamnă că n-ar fi posibilă acum o direcţie accentuat clasicistă în critica noastră. Ne-ar plăcea chiar un Winston Churchill al criticii, apărînd chiar fără şanse năruirea universului clasicist precum omul de stat imperiul. Numai să aibă postura şi consecvenţa acelui mare bărbat de stat. Dar cînd susţin, alături de idei clasiciste şi idei romantice, şi abisalul (asupra înţelesului căruia ar trebui să revenim) şi progresul atunci s-a terminat cu direcţia, care înseamnă imprimarea unui sens, şi nu răspîndirea în toate vînturile a tuturor tendinţelor contradictorii din istoria gîndirii estetice.

Nu există critică de direcţie la noi, pentru că puţini sînt criticii care trag toate concluziile din propriile lor presupuse premise. Cînd eşti clasicist respingi progresul, de pildă, pentru că progresul înseamnă timp şi timpul n-are ce căuta în lumea esenţelor imuabile. Duci totul pînă la capăt, elimini contradicţia cu decizie absolută. Iar dacă crezi în istorie, atunci aici vezi absolutul, în timp, în veşnica prefacere. Marxismul cere aceeaşi consecvenţă. Critica noastră, pe lîngă fenomenele accentuate de cinism, mercenariat, de lipsă de respect pentru adevăr, care otrăvesc climatul literar, mai este şi fără busolă în marea majoritate a cazurilor. Şi o călăuză dezorientată nu e decît un tovarăş de rătăcire.

LA UN SFÎRȘIT DE RUBRICĂ

Creația artistică fără să fie cunoaștere doar, este analogă acesteia, cuprinzînd contradicția ei fundamentală, contradicția fundamentală a omului. Deși în lume, în societate, ca s-o poată cuprinde esențial și global, omul se distanțează, se detașează de ea. Uneori condiția cuprinderii profunde este tocmai marea detașare, care nu înseamnă ruptură, ci este un moment inevitabil al procesului dialectic al cunoașterii. Nu ne pierdem și nu ne risipim în cotidian, nu-i sîntem lumii doar movilă de suprafață, ci trăim poate drama unei continue rupturi care se împlinește într-o altă legătură, mai pură.

Toată această introducere, cam exagerat și pedant teoretică, — numai ca să spun lucrul simplu că scriitorul n-are numai dreptul, dar și datoria uneori de a se înălța deasupra imediatului, nu pentru a întoarce fața lumii, ci pentru a o cuprinde mai esențial. A ține o rubrică permanentă într-o revistă înseamnă adeseori o

risipire şi fărămiţare. Din totdeauna, tăcerea îţi întăreşte glasul. În *România literară,* vreme de patru luni, în fiecare săptămînă pînă acum, am venit cu un articol care, despre orice ar fi tratat, se axa pe cîteva idei, mereu aceleaşi, şi avea aceeaşi finalitate. Ţii o rubrică tinzînd să formezi un curent de opinie. Nu cred că am izbutit să fac acest lucru şi înainte de retragere aş vrea să dau cîteva explicaţii.

Intenţia acestor articole, clar mărturisită, a fost un îndemn pentru comunitatea literară, intelectuală într-un sens mai larg, de a începe o discuţie pentru fundamentarea unei estetici marxiste, eliberată de şabloane, hrănindu-se dintr-o concepţie dialectică, mulată pe realitatea artei ca fenomen specific. Este posibilă ralierea majorităţii eforturilor creatoare de la noi, ce pot fi cuprinse şi înţelese în lumina unei metode largi şi suple, aşa cum fără îndoială a fost gîndită de întemeietorul socialismului ştiinţific. Astfel, se poate beneficia nu de toleranţă pentru manifestările complexe ale spiritului, imagine dialectică a unei societăţi complexe, ci de o fundamentare de drept, în afara oricărei discuţii, dincolo de fluctuaţii de moment. O societate are nevoie, ca să existe, să se închege, de continuitate în materie de cultură. Această continuitate este postulată de teza ştiinţifică marxistă a relativei autonomii a suprastructurii faţă de bază. Prea puţine, nici una din manifestările artistice de autentică valoare, ar rămîne în afara dreptului de existenţă astfel fundamentat. Ambiţia era deci mare, exagerată şi nejustificată, dacă m-aş fi gîndit un singur moment că aş putea-o realiza singur. Ea

era construită pe două premise fundamentale : în primul rînd că există probleme care măcar metodologic sînt considerate nerezolvate în momentul discuţiei. Probleme nu de simplă aplicare, ci vizînd esenţa fenomenului, puse cu toată radicalitatea absolut necesară atingerii unor adevăruri profunde. Se poate nădăjdui că în asemenea condiţii s-ar naşte o şcoală română de estetică, originală şi importantă, creatoare în sensul marxist al cuvîntului. Problemele la care există soluţii date e inutil să fie discutate. Marxismul, ca filozofie prin definiţie deschisă, nu concepe astfel de soluţii definitive.

A doua premisă privea posibilităţile de influenţare şi dirijare a artei, ca de altfel a oricărui fenomen natural sau social. Marxismul fiind o concepţie fundamentată pe ştiinţă este străin voluntarismului, postulînd transformarea pe înţelegerea calităţii, deci a existenţei fenomenelor, căutînd să discearnă sensul lor de dezvoltare, bazat pe contradicţiile lor interne, intrinseci. După cum, în biologie, sau fizică, sau matematici nu poţi decreta decît adevărul, nu dispare structura, să zicem, a vieţii după cum vrei, ci o poţi modifica în sensul dorit numai înţelegînd-o, tot aşa în artă nimic nu se poate realiza fără să ţii seama de specificul ei. Fenomenele sociale, ca şi cele naturale, au adevărul lor profund care le conferă existenţa autentică. Arta şi literatura au origini în societate, dar nu sînt simple reflectări ale unor stări de fapt, ci cuprind o proiecţie complicată, mijlocită a realului istoric, a omului. Operele literare nu sînt istorice cu tîlc, moralizatoare, ci, sub raportul acţiunii lor sociale, sînt forţe motrice ale transcenderii

de sine, ale depășirii limitării individuale, sînt îndemnuri complicate la transcendență, adică la adevărată calitate umană. În afara culturii, omul decade din această condiție a sa, este redus la plăcere și moment, trăiește un profund dezechilibru. Literatura nu este epuizată prin explicații exterioare, ea nu se reduce la condițiile ei de existență. Dacă ar fi așa, atunci ea n-ar fi decît un simplu epifenomen și nu realitate necesară. A arăta că interpretările vulgare, simplificatoare, sînt străine marxismului, a explica veridic fenomenele autentice ale artei, a convinge că estetica marxistă nu este o culegere de norme gata confecționate și schimbate după voie, este cel mai mare serviciu pe care-l putem aduce materialismului dialectic. Și invers, orice șablonizare creează dificultăți afirmării sale autentice, trezește inhibiții și rezerve.

Dar aderența la marxism mai are încă o latură esențială. Ea postulează raționalitatea lumii, în ciuda complexității și a violențelor ei, ne dă liniștea că nu orice este posibil. Undeva îmi place ideea unei Nemesis moderne, care pedepsește fără cruțare orișice denaturare a ordinii lumii, văzută de data asta dinamic, în dezvoltarea ei necesară. Poți face orice, pentru că omul este o ființă liberă, însă dacă nu faci ceea ce trebuie făcut, plătești. Așa pot plăti pentru nesocotirea rigorii realului societăți întregi. Toate fenomenele sociale sînt structural legate. Consecințele limitării unuia din ele se întind pe fronturi foarte largi, esențiale.

Acestea au fost premisele suitei de articole. Țelurile le-am expus. Ele n-au fost menite să justifice nici o

eroare. Marxismul nu este un manual pentru avocați, ci o doctrină științifică, și știință fără adevăr nu există. Soarta literaturii române nu este o afacere a literaților tolerați în cetate. Fără valori culturale autentice nimeni nu poate să se dezvolte, și România are nevoie de un uriaș efort de dezvoltare. Vroiam să conving de necesitatea unui climat literar nestingherit, ca un imperativ național. Însă e adevărat că o cultură nu se face cu articole, ci cu cărți. Să ne retragem spre ele, spre scrierea lor.

CUPRINS

Lector : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : AUREL BUCUR

Coli ed. 9. Coli tipar 16. A. nr. 30202/1972. C.Z. 33–330.



Tiparul executat sub comanda
nr. 1/131
la Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918"
str. Grigore Alexandrescu nr. 89–97
București
Republica Socialistă România

Lei 6,50